



أوراق في الثقافة الشعبية

عبد الحميد حوَّاس

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

أوراق فى الثقافة الشعبية

عبد الحميد حواس



الهيئة العامة
للفنون والثقافة

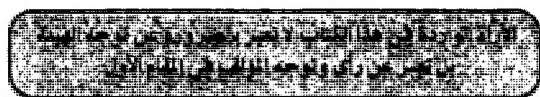
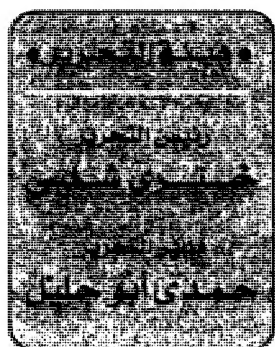
سلسلة تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

تعنى بنشر الدراسات المتعلقة بالفولكلور
ونصوص وسير وحكايات وملاحم الأدب الشعبي

١٠٢

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد نواز
أمين عام النشر
د. أحمد مجاهد
الإشراف العام
أحمد زوزور

أوراق فى الثقافة الشعبية



مكتبة

الدراسات الشعبية

• أوران في الثقافة الشعبية
• عبد الحميد حواس

الهيئة العامة لقصور الثقافة

القاهرة - ٢٠٠٥ م

ص ١٢ × ١٩ سم

تصميم الغلاف:

الضأن: أحمد اللباد

التدقيق اللغوي:

سعاد عبد الحليم

• رقم الإيداع: ٢١٨٢٦ / ٢٠٠٥

الطبعة الأولى:

مركز البحوث العربية والأفريقية

• المراسلات:

باسم / مدير التحرير

على العنوان التالي: ١٦ شارع أمين
سسامي - القصر الحسيني

القاهرة - رقم بريد ١١٥٦١

ت: ٧٩٤٧٨٩١ (داخلي: ١٨٠)

• الطباعة والتنفيذ:

شركة الأمل للطباعة والنشر

ت: ٣٩٠٤٠٩٦

المختوى

المختوى

المختوى

٩	- هذا الكتاب
١٣	- مقدمة المؤلف
	- النوع الجنسى والنوع الفنى: المرأة والأغاني الشعبية
٢١	- النيسرية
	- الحكاية - البيان: تأسيس شكل أدبي حكائى وتكوين ألف
٥٥	- لهيلة وليلة
١٠٩	- الأدب الشعبى وقضية الإزاحة والإحلال
١٥٥	- الحكومة فى الثقافة الشعبية
١٨٣	- التصار المعاصر فى الاستفادة بالموسيقا الفولكلورية
٢٢٣	- السيمفونيا المصرية والثقافة الشعبية
٢٤٣	- عروقي دوامية فى الثقافة الشعبية
٢٧٩	- سعداوس رواية السيرة الهلالية فى مصر
٣١٣	- قضية ضم النسيم
٣٧٧	- الغريس ملكاً
٤٠٥	- أغنية العمل - التيمات التركيبية لأغنية العمل الفلاحى
٤٤٧	- لؤادو جحشا - تكتيف خصائص النادرة العربية

هذا الكتاب

قضايا الثقافة الشعبية

كون هذه السلسلة تحرص على افتتاح مناطق جديدة فى الوجدان الشعبى لم تحظ بالدراسة من قبل ، وتسعى إلى خلق جيل بل أجيال متميزة من الباحثين فى الفولكلور المصرى الذى نحن على قناعة بأنه لم يأخذ حقه الواجب من الدراسة بهدف استجلاء الشخصية الوطنية المصرية على الحقيقة وفهم الأبعاد المترامية لأصالتها العريقة وامتدادها الحضارى فى عمق الزمن ، فإنه ما يمكن أن ينشر فى هذه المكتبة ليس مطلوباً منه بالضرورة أن يكون بحثاً علمياً صرفاً كالأبحاث الكثيرة التى شرفنا بنشرها فى المكتبة لكبار الباحثين وإنما من الضروري

أن يكون فكراً متعلقاً بالثقافة الشعبية وتفتيح قضاياها وطرح قضايا جديدة واستشفاف أثر الثقافة الشعبية على الثقافة الحديثة التى دخلت فيها التقنيات التكنولوجية كالسينما والتلفزيون والمسرح... إلخ، وفى هذا الاتجاه شرفت السلسلة بنشر كتب مهمة لكتاب اهتموا بالفنون الشعبية وبالعوادات والمعتقدات والطقوس والأدوات وكل ما يدخل فيه الحس الشعبى من حيث الصناعة الحرفية أو الاستعمال... إلخ. ولأن المكتبة تهدف إلى إنعاش المكونات الوجدانية الأصيلة للشخصية الوطنية المصرية، وإحياء ملاحمه الدرامية وموايله وأغنياته وحكاياته وحواديته لتظل مصدر إلهام للكتاب المعاصرين يستمدون منها الأصالة وإشعاع القيم النبيلة التى دارت حولها هاتيك الأعمال الدرامية والغنائية الشعبية، لذلك حرصنا على نشر نماذج من هذه الأعمال، وقد نشرنا بعض السير الشعبية كما نشرنا دراسات وأبحاث عنها.

وإنى لأعترف لكم أننى لست من المتحمسين لنشر الكتب التى تضم مجموعة مقالات متفرقة فى قضايا ومسائل متفرقة طرحها الواقع ذات يوم وانتهى بعضها وبقي من البعض الآخر ظلال باهتة، فإذا كان الكاتب يريد تسجيل نشاطه الصحفى أو الثقافى الخاص فى كتاب فإننا فى هذه المكتبة لا فرصة عندنا لمثل هذه الكتب، فخير لنا وللثقافة وللضمير أن ندخر الفرصة لبحث علمى أو عمل فنى متكامل يخدم غرض المكتبة ألا وهو:

الدراسات الشعبية . أقول إننى لأعترف بأننى قد ترددت فى الموافقة على نشر هذا الكتاب الذى نحن بصده اليوم : (أوراق فى الثقافة الشعبية) للأستاذ عبد الحميد حواس ، خاصة وأنه ظاهر من عنوانه «أوراق» يعنى مقالات متناثرة ، إلا أن الاحترام الذى أكنه للصديق الأستاذ عبد الحميد حواس وضعنى فى موقف المراجعة ، إنه أحد أهم الأصوات التى أطربتنا فى حقل الثقافة الشعبية منذ ستينيات القرن الماضى إلى اليوم ، يعمل الآن مستشاراً لأبحاث الثقافة الشعبية بمركز البحوث العربية والأفريقية ، ثم إنه أستاذ منتدب بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون ، وكان مديراً لمركز دراسات الفنون الشعبية ... إلخ . الأهم من كل هذه المواقع أنه من قلة قليلة تفهم جيداً لغة الوجدان الشعبى المصرى فى كافة فنونه الدرامية والتشكيلية والغنائية .. إلخ . وقد واكب الكثير من الظواهر الفنية والمناسبات الثقافية وكتب عنها ، وكان متميزاً بحق فيما كتب ، وبناء عليه أعدت قراءة الكتاب فتوقفت أمام فصوله فإذا هى نتاج تفاعل حقيقى وحوار إيجابى مع الثقافة الشعبية : المرأة والأغاني الشعبية النسوية .. تكوين ألف ليلة وليلة ، الحكومة فى الثقافة الشعبية ، التيار المعاصر فى الاستفادة بالموسيقى الفولكلورية .. السينما المصرية والثقافة الشعبية .. مدارس رواية السيرة الهلالية فى مصر .. دمية شم النسيم .. العريس ملكاً .. السمات التركيبية لأغنية العمل الفلاحى .. خصائص

النادرة الفكاهية فى نوادر جحا .. كل هذه قضايا بحثية مهمة
نرى أن قارئ هذه السلسلة بجميع مستوياته الثقافية والعلمية
سيجد فيها الكثير الكثير مما يفيدده ويوسع دائرة اهتمامه
ويوثق رباطه بالوجدان الشعبى المصرى . وكان لابد من الموافقة
على نشره . نرجو أن نكون قد أفدنا . شكراً لكم و .. سلام
عليكم

خيرى شلبى

مقدمة المؤلف

تؤكد الشواهد أن فكر النهضة أدرك - منذ البداية - أن عمله فى التجديد والتأسيس لن يكون مُجدياً أو فعّالاً ويؤتى ثماره، إلا "بالعمل الثقافى". العمل الثقافى الذى يُؤدى إلى تحرير التركيبة الثقافية القائمة، ويُجدّد معالمها ويفتح آفاقها على غدٍ أكثر رشداً وجمالاً، بما يجعلها قادرة على مواكبة هذا التجديد والتأسيس، بل ودفعه، ومن ثمّ، نشط رجال النهضة مُسلّحين بوعيهم الجديد "بالذات الوطنية" إلى بناء "ثقافة وطنية" تعمل على تشييد أركان البلاد وتحرير العباد وإطلاق الطاقات الإبداعية لعقولهم ووجداناتهم أو ("تغيير البلاد" و"تجديد المعارف" كما ورد فى توجيه الشيخ حسن العطار لتلميذه رفاعة الطهطاوى).

ولقد كان توليد هذه الثقافة الوطنية يتطلب العمل على محورين، المحور الأول إزالة الهيمنة التى تفرضها الثقافات الأجنبية، سواء العثمانية أو الأوروبية. والمحور الثانى، حل الازدواجية الثقافية المحلية، إذ كان الحال الثقافى الحلى ينقسم عموماً إلى ثقافتين؛ "ثقافة عامة" تُمارسها النخبة المتعلمة

وتكسيها الدوائر المتنفذة سلطة "الثقافة الرسمية"، وثقافة أخرى يمكن أن نسميها "الثقافة الشعبية" حيث إنها ثقافة السّواد أو عموم الناس في الريف والبادية والحضر.

ومع أن مفكرى النهضة تكوّنوا من بين أبناء "الثقافة العالمة"، فإنهم أدركوا أن عملهم فى حلّ الازدواجية الثقافية المحلية لن يكون فعّالاً إلاّ بوضع الثقافة الشعبية فى الاعتبار والتعريف بمظاهرها والجدل مع مكوّناتها وحسن تفهّمها، بحيث يُمكن فرزها وإعادة تقييمها على أسس رشيدة، ومن ثمّ يمكن دمج الإيجابى منها فى البناء الثقافى الجديد المتجاوز لكل الازدواجيات القائمة؛ أى بناء الثقافة الوطنية الناهضة.

ولقد قام البناء الأول (رفاعة الطهطاوى) نفسه بالتأسيس لهذا التوجه الثقافى وتعزيز استراتيجيته منذ أن نشأ التفاته النظامى إلى الثقافة الشعبية وتنامى، على نحو ما نراه فى "تخليص الإبريز" وما ورد به من قراءاته وترجماته تحضيراً لاختباراتهِ إبان دراسته فى باريس، نجد من بينها ترجمة عدد لا بأس به من الكتب التى تتصل بشكل أو بآخر بعادات الشعوب وأعرافهم، لعل من أبرزها كتاب "قلائد المفاخر فى غريب عادات الأوائل والأواخر" الذى طبعه فيما بعد فى سنة ١٨٣٣م، وكذا "نبذة" عن الإسكندر الأكبر، وكذا "نبذة فى الميثولوجيا" وهى فى شرح الطهطاوى تعنى "جاهلية اليونان وخرافاتهم". وهو يوضح - فيما بعد - القصد من إيراد أمثال

هذه الخرافات من المعتقدات غير الصحيحة فى تقدير القارئ، ذلك أننا لابد أن نضرب صفحاً عن صوابها التاريخى أو صحتها العقيدية، فى الوقت الذى يجب ألا يفوتنا جانبها الرمضى ووظيفتها الجمالية. وقد يوضح رأيه هذا الاقتباس التالى من مقدمة ترجمته لكتاب "مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك" (ص ٢٦): "... ونهاية القول أن الميثولوجيا عند اليونان إنما هى على بعض الآراء لها ظواهر وبواطن، فظواهرها محض أقاويل وأباطيل، فلا ينبغى لفاضل أن يدخل فى تخريجها وتعديلها ... بل غاية ما فيها مدخليتها فى فهم ما يتوقف عليه الأدبيات، كما يتوقف الشعر العربى على بعض أشياء من عقائد جاهلية العرب ... أما بواطنها فربما اشتملت على بعض إشارات ورموز".

وهذا القصد قد أعاد الطهطاوى تأكيداً فى مقدمة "بداية القدمات وهداية الحكماء"، كما أضاف إليه أهمية اعتبار السياق الاجتماعى للظواهر وفهم وظيفتها بالنسبة إليه، ويظهر هذا الاعتبار خلال معالجته لرسالة "البدع المتقررة فى الشيع المتبريرة"، التى كتبها إجابة على سؤال حول الانتساب للأُم وامتداد خط التوارث عبر الإناث، عن النحو المعروف فى العادات الاجتماعية التى كانت منتشرة لدى بعض المجتمعات التقليدية فى السودان.

مهما يكن من أمر هذه المبادئ والتوجهات فى النظر إلى

مكونات الثقافة الشعبية، فإن موقف الطهطاوى منها لم يكن موقفاً خاصاً بالرائد الأكبر للنهضة الحديثة، وإنما كان بلورة وإبرازاً للمنجزات اكتسبتها حركة النهضة الحديثة فى مسعاها لتأسيس ثقافة وطنية ناهضة.

غير أن مسار النهضة الحديثة فى الشأن الثقافى لم يكن منتظم الخطى المتوالية التصاعد فى التقدم، بل اعترضت هذا المسار معوقات ومحبطات، شأنه شأن المسارات الأخرى: السياسية والاجتماعية والاقتصادية، زد عليها تعقيدات التوجهات الفكرية المتباينة، ولذا اتخذ نمو هذا المسار شكل النبضات والوثبات لا الشكل الخطى المستمر، فبعد دفقة التأسيس الأولى للعمل النهضوى، وتبلور أفكاره على يد الرائد الأكبر رفاعة الطهطاوى، تركد الحركة إلى أن تتدفق الموجة الثانية عشية الثورة العربية ويتمثل إنجازها الثقافى فى أعمال أبرز ممثليها عبد الله النديم، ويجرى المنوال نفسه من الركود إلى أن تهب ثورة ١٩١٩م، وعلى النحو نفسه يقع الركود إلى أن ينشط جيل ١٩٤٦م العظيم من "الوطنيين الديمقراطيين والثوريين" الذى استمرت ثمار عمله وعاشنا فاعليتها حتى ستينات القرن العشرين.

وعلى أيدى جيل ١٩٤٦ ينتقل الحال الصراعى للثقافة الشعبية نقلة جديدة، كمأً وكيفاً، سواء على مستوى التوجه المنهجى، أو على مستوى الدرس والرصد، أو من حيث

حضورها في الحياة الثقافية لدى الفئات المثقفة الأخرى وخاصة شرائحها القائدة، فانتقل تقدير الثقافة الشعبية، إلى حين، من التهميش والانتقاص إلى الاعتراف بجوانب منها جزءاً من الرصيد الثقافي، بل وإلى الإفراط الرومانسي في تمجيدها أحياناً. وأخذ الاهتمام بالثقافة الشعبية في الاتساع حتى انشعب إلى محاور ثلاثة: العمل الثقافي العام، والعمل الدراسي الجامعي، والعمل المؤسسي من خلال أجهزة الدولة.

إلا أن هذا الاهتمام الموسع ظل مشوباً بالنظرة النفعية والتجزئية لمكونات الثقافة الشعبية، وتقوده المقاربة الانتقائية التليفية التي تُفضي إلى صياغة صورة افتراضية تسقطها شرائح الطبقة الوسطى عند تناولها للثقافة الشعبية؛ حتى على مستوى جمع مكونات هذه الثقافة ورصدها، أو على مستوى دراستها وفهمها، أو على مستوى استلhamها. وزاد الأمر بأن فرضت الدولة هيمنتها، باعتبارها مالكة أدوات العمل الثقافي ومُنتجته، ووجهت هذا النشاط الآخذ في الاتساع، لتضمه إلى منظومتها الثقافية والدعوية التي تدأب على بثها مستخدمة كل القنوات، وخاصة الوسائط الجماهيرية المعاصرة لإشاعة ثقافة حشدية.

وقد تباينت، شيئاً فشيئاً، صياغة هذه الثقافة الحشدية، سواء من حيث مكوناتها أو توجهاتها، عن مشروع تأسيس ثقافة وطنية مستنيرة، وإن ارتدت تلك الثقافة الحشدية أردية

الثقافة الوطنية أو استخدمت لغة خطابها، وبذا أصبح النشاط المتسع في مجال الثقافة الشعبية ورعاية أجهزة الدولة له وتوجيهه يُحتسب بالسلب ويُحتسب من آثاره المُسيئة على مُكونات الثقافة الشعبية نفسها، وهكذا يَرتدّ الحال إلى الوضع الصراعى الأولّى، سواء بالنسبة لمشروع الثقافة الوطنية أو للثقافة الشعبية.

إن وقوفى عند العلاقة بين الاهتمام بالثقافة الشعبية وبين مشروع الثقافة الوطنية، والتلازم الطردى بين تصاعد حركة الثقافة الوطنية وبين تنامى الاهتمام بالثقافة الشعبية وتعميقه ومنهجه، لم يكن مقصوداً بهذه الوقفة التأريخ، لا لحركة الثقافة الوطنية، ولا لنمو الاهتمام بالثقافة الشعبية، فهذا العرض المبسّط لا يصلح لذلك، بل ربما جاء شديد التعميم لدرجة الإخلال، وإنما قصد بهذه الوقفة الاعتراف بأن الفصول التى يَضمُّها هذا الكتاب ما هى إلا أوراق على فرع من شجرة ضئيلة أجيال عظيمة فى إنباتها وتعهداتها بالرّى والسّقى، بل إن إضافة هذا الفرع، مهما تكاثفت أوراقه، لن تُقدّر حق قدرها إلا إذا قُيِّمت بانتسابها إلى هذه الشجرة، بل إن نشر هذه الأوراق ليس إلا سداد دين لأصحاب الشجرة التى أظلت كاتب الأوراق فى هجير أيامنا القادح.

كما أن ضمّ هذه الأوراق معاً ردّ لدين إزاء الأصدقاء الذين أحسنوا الظن بها عندما قرءوها متفرقة وشددوا فى طلبهم

تجميعها بين دفتى كتاب التماساً للفوائد المعروفة التى تتحقق من مثل هذا التجميع . وألتمس عفوهم لأن المجال هنا لم ييسر ضم كل الأوراق والكتابات التى أشاروا بضمّها .

وضم هذه الأوراق معاً هو - أيضاً - رد لدين إزاء الجيل الطالع من الدارسين والمهتمين الذين يبدون قلقاً مما لاحظوه أثناء مطالعاتهم فى الدراسات الشعبية من تباين فى المقاربات وأساليب المعالجة ، فقد تُمثل هذه الأوراق شاهداً على إمكانية تعدد المداخل وأساليب التناول ، ومع ذلك يظل كامناً وراء هذه التعددية وحدة فكر الكاتب ورؤيته التمايزة ، كما قد يُمثل هذا الضم شاهداً على أنه رغم تعدد الموضوعات المعالجة فإنه يكمن وراء جمعها معاً قضية مركزية وهى تكاملها معاً من جهة ، ومن جهة أخرى تكاملها مع الحياة الثقافية المعاشة .

وعسى لهذه الأوراق ، إن لم تكن قد أوفت بدينى ، أن تكون قد أتاحت بشواهدا أن ينتفع بها منتفع .

عبد الحميد حواس

القاهرة فى ٢٥ نوفمبر ٢٠٠٢

النوع الجنس والنوع الفنى: المرأة والأغانى الشعبية النسوية*

لا يغرب عن بالنا - ونحن نتصدى لموضوع "المرأة فى الأدب الشعبى" - أن العوامل الاقتصادية- الاجتماعية هى العوامل الأساسية فى تشكيل العلاقات الاجتماعية التى تقوم بين أفراد المجتمع وفئاته. وعلى ذلك، فإن وضع المرأة ومكانتها فى مجتمعها يتحدد على أساس من هذه العوامل. ذلك أن العلاقات الاجتماعية تنتظم فى شكل أعراف وقواعد ونظم توجه السلوك وتضبطه، كما تتناسق فى هيئة تصورات ومفاهيم جامعة تصدر عنها وجهات النظر ومناحى الفكر وانتحاءات الوجدان لدى فئات ذلك المجتمع وجماعاته، ومن ثم، فإن فاعلية العلاقات الاجتماعية السائدة لا تقتصر على صياغة أشكال الضبط الاجتماعى بالنسبة للمرأة، وإنما تمتد هذه الفاعلية - أيضاً - إلى تحديد صور الوعي الاجتماعى بالمرأة، أى تحديد الموقف منها وتسكين مكانتها ودورها وتقعيد كيفية التعامل معها.

* "المرأة العربية فى مواجهة العصر"، ندوة فكرية نظمها "نور" - دار المرأة العربية للنشر - القاهرة، ١٩٩٦

ولقد جرت طويلاً مناقشة العلاقة بين صور الوعي الاجتماعى والأوضاع الاجتماعية ليستقر الأمر مؤخراً على أن العلاقة بينهما علاقة جدلية يتبادلان فيها التأثير والفعل. وأصبح من نافلة القول - الآن - التأكيد على دور الوعي فى التغيير الاجتماعى على الأصعدة كافة: السياسى منها والاقتصادى والاجتماعى والثقافى. وتقلص التصور الذى رأى أن الوعي مجرد محصلة للفعل الوحيد الجانب من طرف العامل الاقتصادى. وكان نتيجته تغييب الالتفات إلى تغيير الوعي، باعتبار أن هذا التغيير يتحصل آلياً بمجرد تراكم التغيرات الاقتصادية- الاجتماعية. وقد أكدت خبرات التاريخ، المحلى والدولى، فضلاً عن نتائج الدراسات المنهجية المعاصرة، مخاطر إهمال دور الوعي والتسليم بتغييره الآلى. ومن ثم، أخذت تتنادى الدعوات من مجالات معرفية متعددة، ومن مواقف واتجاهات فكرية متباينة، إلى فحص مظاهر الوعي القائم وفرزها وتبيين آليات عملها وحسن تفهم طبيعتها ووظائفها، حتى يمكن تنشيط الإيجابى منها وفتح آفاقه والارتقاء به متجاوزاً المعوقات التى تكف عمله أو تلجم فاعليته. وفى هذا الإطار جرى الاهتمام المعاصر بصور الوعي الاجتماعى للمرأة، وفحص طبيعته وشروطه، سعياً نحو فهم عبنى أعمق يؤسس لتعامل رشيد مع مكونات هذا الوعي ومقولاته.

وفى هذا السياق، يحتل الاهتمام بمكونات الثقافة القائمة

موقعاً مركزياً فى درس مظاهر الوعى الاجتماعى . فالمنتجات الثقافية تشكل حجر الزاوية فى صياغة وعى الأفراد والفئات والجماعات الاجتماعية، كما أنها التعبير المجسد لجوانب الوعى، وهى التى تبث مقولاته وتعمل على انتشارها وتعزيزها، خاصة إذا فهمنا الثقافة بمعناها الأنثروبولوجى - الذى تفهمها به الدراسات الإنسانية المعاصرة . ذلك الفهم الذى يرى أن المنتجات الثقافية هى مظاهر لأسلوب جماعة اجتماعية فى الحياة وطريقتها فى العيش وتعبيرها عن رؤيتها للكون (الطبيعى والبشرى) . ومن بين جوانب الثقافة وفروعها المتعددة، يتميز الجانب الفنى (والأدبى جزء منها) بحضوره البارز فى حياة الجماعات . ومن هنا، احتلال التعبيرات الفنية والأدبية لموقع بارز فى مشغوليات البحث والدراسة فى مجال صور الوعى الاجتماعى، لبيان دورها فى تمثيل هذا الوعى وتجسيده من ناحية، وفى بثه وتعزيزه من ناحية أخرى . وربما كان هذا أحد الأسباب المفسرة للانشغال النسبى للمهمومين بصور الوعى الاجتماعى المتعلقة بالمرأة وتركيزهم على العمل الثقافى عامة والتعبيرات الفنية والأدبية خاصة .

أقول قولى هذا لا أريد به مجرد مدخل يبين المنطلقات التى ينبنى على أساسها تناولى لموضوع : الموقف من المرأة فى الأغانى الشعبية العربية، وإنما قدمت به - أيضاً - لأعيد التنبيه إلى الأسس التى يجب ألا تغيب عن بالنا ونحن نعالج مثل هذا

الموضوع، خاصة ونحن نعالجه داخل إطار أوسع، وهو: "المرأة العربية فى مواجهة العصر"، فضلاً عن أن هذه الأسس توجب الانتباه إلى احترازات مفهومية ومنهجية يجب ألا نفعل عنها، ونحن نقدم الصورة التى ترسمها الأغاني الشعبية العربية لوضع المرأة.

فالباحث عندما يقدم صورة للمرأة كما ترسمها الأغاني الشعبية، إنما يقدم - فى الحقيقة - قراءته هو لهذه الأغاني، ويرسم الملامح التى يراها هو فى تلك الصورة. ولا مفر للباحث من إجراء عملية اختيار لشواهد من بين نصوص الأغاني التى تتاح له، وهذه وتلك - فى كل الأحوال - جزء صغير منتزع من الذخيرة الوفيرة للأغاني الشعبية. وعمليتا القراءة والاختيار عمليتان ملتبستان بتوجهات الباحث وتصورات ومفاهيمه. ومن ثم، فإنه إذا كانت مادة الأغاني الشعبية نفسها ممتزجة مع صور الوعي الاجتماعى ورؤى منتجيتها ومردديها، فإن قراءة الباحث واختياره يكونان متلبسين بنوعية وعيه هو. ومن هنا، كان تعقد موقف الباحث والتباس العلاقة بين الذات الدارسة وكيفية إدراكها والموضوع المدروس وكيف يدرك. ولذلك كان من الطبيعى ظهور هذا التعدد فى رؤى المعالجات لمثل هذا الموضوع وتباين نتائجه. وما لم يتنبه الباحث إلى هذه العلاقة الملتبسة، ويلتزم بالاستقصاء المدقق والنزاهة العلمية الیقظة، ويتمسك بالصرامة المنهجية، ويضبط أدوات معاينته للمادة فى

أدائها الفعلى، فإنه يقع فريسة الأقوال الأيديولوجية المرسله،
ويُسهم عمله فى تزييف الوعى بوضع المرأة فى الواقع المعيش .
وأظن أننا نتفق على أن ما يجرى فى أيامنا بالنسبة لأحوال المرأة
نذير ينبهنا إلى خطورة الاستسلام للتغطية التى شاعت من
قبل، مهما عَظُمت مقولاتها من وضع المرأة فى المأثور الشعبى أو
غير الشعبى.

النوع الجنسى والنوع الفنى

إذا مضينا خطوة أخرى فى الاقتراب من الأغانى الشعبية،
فى سياق عالمها من المنتجات الفنية والأدبية الشعبية، نلاحظ
اختلافاً فى وضعها التصنيفى عن المنتجات الفنية والأدبية
الأخرى. فمنتجات الأدب الشعبى (بالمعنى العلمى الدقيق)،
كما يجرى تواترها فى الأداء الحى المعيش، تنقسم إلى أنواع
بعينها لا يؤديها إلا الرجال، وأخرى لا تؤديها إلا النساء،
وبينهما أنواع ثالثة يتشارك أداءها. فالسيرة الشعبية، أو
بقاياها، الموجودة فى الأداء الحى المتواتر - ودعك من السير
المكتوبة المحفوظة فى الخزائن وتجمدت فى هيئة كتب، وقد
انقطعت - أو كادت - عن التداول - ينحاز أداؤها نائياً عن
محيط النساء، فى الأغلب الأعم، باعتبار أن السيرة الشعبية
أعلى من مدارك النساء وأرفع من مقامهن. وبينما تتشارك
النساء مع الرجال فى أداء الأغانى الشعبية بوصفها نوعاً فنياً
كلياً، إلا أننا سنرى فى السطور التالية أن هذا النوع الفنى

الكلى تتمايز داخله أشكال بعينها لا تؤديها إلا النساء . وبلغ هذا التمايز درجة أن أبناء المجتمع المحلي يستطيعون تصنيفها ونسبتها للنساء فور سماع أى منها ، ولو من مسافة بعيدة ، وينتقص من قدر الرجال أداء أى من هذه الأغاني النسوية ، أو على الأقل ينقص اعتبار الرجل إذا ردها بطريقة النساء فى الأداء .

إن هذا التصنيف النوعى للأشكال الأدبية الشعبية - إذن - ليس تقسيماً قائماً على معايير فنية وحسب ، وإنما هو - أيضاً - تقسيم قائم على معايير تتعلق بالقيم والأعراف الاجتماعية ؛ أى أنها (المعايير) تنبع من صور الوعى الاجتماعى ، وتصدر عن موقف من المرأة يحدد وضعها فى مجتمعها . وبذلك يدخل بنا هذا التقسيم للأنواع والأشكال الأدبية بناء على النوع الجنسى إلى مظاهر وعى المجتمع الشعبى بوضع المرأة ومعالم مكانتها لديه . ويجهنا بهذا التصنيف المنحاز - بداية - إلى أنواع رجالية اعتبرها أعلى وأرفع من أنواع أخرى نسائية اعتبرها أدنى ومنقصة .

وتمائل هذا التصنيف مع ما يجرى فى سائر المجالات الفنية الأخرى الموجودة فى الثقافة الشعبية ، حيث تنفرد المرأة بأداء أشكال ترتبط بها سواء فى الفنون التشكيلية أو الموسيقية أو الحركية أو الدرامية . كما يتسع إسهامها فى جوانب الثقافة الشعبية المتعددة الأخرى ، فيمتد إلى مكونات المعارف

والمعتقدات والتصورات الشعبية، من ناحية، وإلى قواعد ممارسة العادات والتقاليد والأعراف التي تتبعها الجماعة الشعبية التي تنتمي إليها من ناحية أخرى. ونتيجة لهذا الدور المتعدد للمرأة في الثقافة الشعبية ينظر إليها بعض دارسي المأثور الشعبي على أنها المورث الأساسى لصون بنية المأثورات الشعبية، والحفاظ على هيكل رصيد هذه المأثورات. وقد رصدوا الموقف الخافض الذى تتخذه المرأة عادة من انتهاك سنن الثقافة الشعبية أو عند حدوث تغييرات بها.

ومن هنا إلحاح الدعوة إلى درس ما تتواتره المرأة ذاتها فى مجتمعها الشعبى، تأسيساً على ما تقوم به من دور بارز فى بث ألوان من المأثور الشعبى تحفل بحشد من القيم والتصورات التى تثبت صور الرعى المحافظة على الأوضاع التقليدية السائدة فى مجتمعها، وإدراكاً لدورها التأسيسى فى عملية التنشئة للأجيال الجديدة بما تحافظ عليه من قيم ومُثل تقليدية تُعيد المرأة إنتاجها وتعززها لديهم.

خصوصية الممارسة النسوية

أما وقد اقتربنا من الأغاني الشعبية هذا الاقتراب، ورأينا أنها تُصنف إلى أشكال تغنيها النساء وأخرى يغنيها الرجال، كما رأينا أن دور المرأة فى الثقافة الشعبية يحفز إلى الوقوف إزاء ما تنتجه المرأة وتتواتره من عناصر هذه الثقافة؛ فسنركز فى خطواتنا التالية على الأغاني الشعبية النسوية ونضعها فى

أمامية الصورة ومركز الإبصار، محاولين أن نتم فحص الصورة وضم أطراف معالمها بالرجوع إلى خلفية الصورة ممثلة في الأغاني الشعبية التي يؤديها الرجال .

والمعينة الميدانية لأداء الأغاني الشعبية النسوية تبين لنا أن هذه الأغاني تؤدي متضافرة مع الممارسات والإجراءات الحياتية المختلفة . فهي إما تؤدي مواكبة للممارسات الاحتفالية التي تجرى بمناسبة الانتقالات الرئيسية في دورة حياة الفرد في المجتمع اخلى، وإما تؤدي مرافقة لما تزاوله المرأة من مناشط أو تقوم به من أعمال ، سواء داخل البيت أو خارجه . وهذا التلازم بين المناسبات الاجتماعية المختلفة وترديد الأغاني النسوية ينبها إلى السمة الشعائرية التي تسرى في هذه الأغاني ، بحيث تعد هذه الأغاني - من هذه الزاوية - الوجه الصوتي المنطوق لطقوس شعائرية وممارسات احتفالية اجتماعية . ويؤكد السمة الشعائرية لهذه الأغاني الدور الذي يقوم به الأداء الغنائي في تحديد تكوين هذه الأغاني وأسلوب صياغتها وقيامها بوظائفها في مجتمعها ، الأمر الذي يجعل من التعامل مع هذه الأغاني باعتبارها مجرد نصوص شعرية لغوية تعاملًا ناقصاً ، إن لم يكن مشوهاً . وعلى كل حال ، ربما كانت هذه السمة الشعائرية أحد الأسباب المفسرة لاحتفاظ الأغاني الشعبية النسوية بطابعها المحافظ على التقاليد المرحية .

وتبين لنا المعينة الميدانية - أيضاً - أن أداء النساء لأغانيهن

يتم - فى معظم الأحوال - بينهن وبين أنفسهن ، أو ما فى حكم ذلك ، حيث تبتعد المؤديات لها عن محيط الرجال ، أما إذا جهرت النساء بغنائهن فى محيط يتماس مع محيط الرجال فلا بد أن يتم هذا الغناء فى جمع من النساء يكنّ هن المستقبلات أساساً . ويطلع هذا الانفراد النسوى ، وانغلاق محيط الأداء على النساء ، تكوين أغانيهن بطابعهن الخاص ، على مستوى كيفية الأداء أو على مستوى الصياغة والمحتوى .

وهذا التجانس بين المؤدية للأغنى النسوية والمؤدى إليهن ، وما يعززه من تلازم بين الأداء وما تقوم به المرأة من ممارسات وأنشطة ، أفضى إلى تجانس هذه الأغنى مع أحوال النساء ومشاغلهن وهمومهن من جهة ، كما أفضى إلى حفول هذه الأغنى بتصوراتهن ورؤاهن لطبيعة هذه الأحوال والمشاكل . الأمر الذى أدى إلى أن تكون هذه الأغنى مُعبّرة بامتياز عن حدود وعى المرأة بنفسها وبشروط حياتها ، خاصة مع مناظرتها بوضع الرجال فى مجتمعها .

أشكال الأغنى الشعبية النسوية

وهذا التواشح بين أداء النساء لأغانيهن ، ومزاولة نشاطاتهن الحياتية المختلفة ، وضع أداء الأغنية موضع الفعل ، سواء بتلازمها مع الحركات والإجراءات أو بارتباطها مع الشعائر والاحتفالات الاجتماعية . وهذا ما يؤكد - مرة أخرى - طبيعتها الأدائية ، ويبعد بها عن أن تكون مجرد نصوص شعرية لغوية سواء كانت

مدونة أو غير مدونة . ومن جهة أخرى ، فقد أدى هذا التواشج بين الأغاني الشعبية النسوية والمناشط الحياتية المختلفة إلى وفرة إبداعية ضخمة في عدد تلك الأغاني ، وفي تعدد المجالات والمواقف التي تؤدي فيها . وهذا ما حدا بالدارسين إلى محاولة تصنيف الأشكال التي تدخل تحت هذا الفرع الرئيسي ، فلم يملكو إلا مجارة التحديدات والتعريفات التي يجرى عليها أبناء المجتمع الشعبي أنفسهم . وذلك بتحديد أشكال هذه الأغاني بمناسبة أداء كل منها ؛ إذ لا يطلق مصطلح أو اسم مخصوص إلا على عدد محدود منها . ومن ثم يجرى تحديد أشكال الأغاني الشعبية النسوية على النحو التالي :

أغاني الحمل والوضع ، أغاني الهددة وتنويم الأطفال ، أغاني ملاعبة الأطفال وترقيصهم ، أغاني حث الأطفال على المشي والفظام ، أغاني اجتياز مرحلة التعليم ، أغاني الختان ، أغاني ألعاب البنات ، أغاني العرس ، أغاني الموت (النذب ، العديد) ، أغاني الحج وزيارة الأولياء والقديسين (الحنين أو التحنين) ، أغاني التجنيد ، أغاني الرقي والمنظومات العلاجية ، أغاني العمل .

وهذه الأشكال الغنائية لها خصائصها الشكلية سواء من حيث التركيب الشعري لغوياً ، أو من حيث التكوين الغنائي الموسيقي في الهيئة واللحن والإيقاع . وهي خصائص جليلة بالنسبة لأبناء مجتمعها ، حتى إنهم يستطيعون تمييز أى من

هذه الأشكال فور سماعها . والواقع أن هذا التمايز الشكلي للأغاني الشعبية النسوية ليس مجرد مظهر شكلي، أو وعاء خارجي، تصب فيه الملفوظات القولية، وإنما هو شكل بالمعنى الفني الدقيق، بمعنى أنه هو نفسه يجسد مضموناً يتحدد بتحدد منتجه ونوعية الغرض / الرسالة التي يتضمنها . وربما كان أحد نواتج خصوصية الشكل هنا وحمله لمضمونه، تعزيز امتناع الرجال عن أداء هذه الأغاني، واعتبار المجتمع المحلى أداء الرجل لأى من أغاني النساء - خاصة بطريقتهن فى الأداء - من نواقص الرجولة، ويحط من مكانة الرجل فى ذلك المجتمع .

وعى المرأة الملتبس

أما إذا انتقلنا إلى مادة النص القولى وفحوى ما تتضمنه الأغاني الشعبية النسوية من تصوير لوضع المرأة وشروط وجودها وتحديد لمكانتها فى مجتمعها، فإنما لننظر كيف تمثل فى هذه الأغاني تصورات المرأة عن نفسها، وكيف وعت وجودها بالتناظر مع وجود الرجال فى مجتمعها . وهذا النظر يدفعنا - فى حدود هذه المعالجة - إلى الاقتراب من مادة النصوص القولية من زاوية آنية، بمعنى تناول نصوص الأغاني باعتبارها صدرت عن كل واحد هو المرأة وباعتبارها تواترت فى زمن معاصر لتكون خطاباً شعرياً كلياً .

لا يستطيع أحد أن يزعم أنه اطلع على كل الأغاني الشعبية العربية، سواء النسائية أو الرجالية، أو أنها كلها مدونة ميسور

الوصول إليها . ولكن النتائج والتعميمات التى أقول بها هنا - فى حدود هذه المعالجة - تصدر عن فحص للمادة التى أُتيحت لى فى سياق مزاولة للعمل الميدانى والمكتسبى ، لزمن طويل نسبياً ، يمتد إلى ما ينوف على الثلاثين عاماً .

وأعم النتائج التى خرجت بها من فحص مجمل الخطاب الشعرى ، كما يتواتر فى الأغانى الشعبية النسوية التى وقعت فى سمعى أو تحت بصرى ، أن هذا الخطاب ملتبس بالازدواجية ؛ حيث يتمثل فيه صوتان يصطرعان ، ولكنه صراع محكوم وملجوم بسيادة الصوت الجمعى وهيمنته . فالصوت الأول منهما يتبنى مثل الجماعة الذكورية ويعيد إنتاجها ويعمقها ويعززها ، وهو الصوت الأعلى والأكثر حضوراً وانتشاراً . أما الصوت الثانى فهو صوت مخالف يتململ من المواضع المفترضة ويعمل على خرقها وكسر حواجزها . ولكنه صوت خافت ، بما لا يقارن مع ارتفاع الصوت الأول ، ولا يظهر إلا فى مناسبات محدودة .

ولا يصدمنا سيادة الصوت الأول ولا هيمنتته فى ظل الشروط الاجتماعية التى تحياها المرأة فى المجتمع الشعبى ، والأحوال الثقافية التى تشكل وعيها . ولقد أشرنا إلى الآليات التى تعمل على الإسهام فى صياغة هذا الرعى فى ما يخص الأغانى الشعبية . ولكننا - فى حدود هذه المعالجة - لا نستطيع المضى إلى أبعد لنعالج سائر الشروط والعوامل التى تنتج هذه

الصورة من الوعي . وما يتحتم علينا عمله إزاء إدراكنا لهيمنة هذا الصوت الأول على الأغنية الشعبية ، هو المزيد من درسها والتعرف المدقق على مظاهر وتمثيلات ذلك الصوت . ولقد أشرنا إلى الدور المركزى الذى تقوم به الأغنية الشعبية فى حياة المجتمع الشعبى وصياغة وعى أبنائه . ومن هنا أهمية أن نواجه ما تشيعه الأغاني الشعبية من قيم وأفكار وتصورات بفكر شجاع مسؤول يتقبل ما يكشف عنه الفحص - وإن ساء - ويحسن تفهمه بإدراك ظروفه المنتجة . وهذا الموقف المسئول هو الذى يُمكن من التعامل مع الوعي القائم بدون تغطية أو تزييف ، حتى ولو توسل بالتمجيد والتعظيم . والإدراك الرشيد هو الذى يمكن من تجاوز الوضع القائم ، ويفتح الآفاق لصياغة البديل الأرقى والأرحب إنسانياً .

الصوت الجماعى المشترك

عندما نستمع إلى الأغاني الشعبية النسوية يطغى على سمعنا صوت يقدم نفسه على أنه الصوت الجمعى للمجتمع الشعبى ذاته ، ويعرض هذا الصوت صوراً وتمثيلات يشيع فيها قيم ومواضعات على أنها بديهيات وحقائق منتهى منها . وتُبسط هذه القيم والمواضعات على أنها تكون "الحس المشترك العام" الذى يجب أن ينطلق منه أبناء المجتمع الشعبى ويلتزموا به ، فى التفكير والسلوك . ولكننا نجد أن هذا الصوت يُسلم بسيادة الرجل - الذكر ، ويجعل منه "رباً" للأسرة وعماد

المجتمع . بينما يسلم للمرأة بأنها الحافظة للرجل وأبنائه الذين تعيش تحت مظلتهم . وهى المنشئة لأجيال المجتمع الجديدة ويتوقف على المرأة استمرار وجود هذه الأجيال ، أى وجود المجتمع نفسه . "الماعون" (الإناء) الذى تُصبّ فيه مادة هذا المجتمع الفيزيقية والمعنوية . ولهذا يلزمها المجتمع بالحفاظ على قيمه ومُثله الجمعية ، فضلاً عن مهامها فى صون أجساد أبنائه وتكثيرها .

ها هن السيدات تداعبن الحامل قبل أن تضع ، ويتبين نوع المولود . وربما واسين بهذه الكلمات الحامل التى تستشعر ثقل الجنين :

يا حامله الصبيان يا حامله الصوّان

يا حامله عيشة يا حامله خيشة

والمقارنة هنا بين الجنين البنت والجنين الولد ليس فى الثقل أو الوزن فقط ، ولكنها تتبطن تفضيلاً فى القيمة والمكانة .

وها هى أغنية أخرى من سورية أيضاً تمتدح العروسة :

ارفعى راسك يا مرفوعة الراس

لا فيكى عيب ولا ما قالت الناس

ارفعى راسك لبيك وخيك ، وقولى لهم :

احنا شقى الحرير والناس لباس

وحتى لا نقف طويلاً عند المعانى والقيم التى تبرزها مثل تلك الأغنية التى يتردد أمثالها بالمشات ، وإن قيلت فى موضع

الفخر والتمجيد بلسان أهل العروسة، نقدم نموذجاً آخر من العراق على لسان أهل العريس، أغنية تركز على بعض القيم الواردة في الأغنية السابقة :

أخذنا بنتكم ومدلللكم

أخذناها وجبناها دلالي

أخذناها على صيت أبوها

يا عين الريم يا حسن الغزال

فإذا انتقلنا إلى البكائيات، وجدنا أنها تسرب القيم نفسها وتعززها. فهذه ابنة من فلسطين تبكي على ضريح أبيها :

ويوم ما نويت ع الممات

لويش خلفت البنات

والبنات ما هم خلف

وها هي أخرى من مصر تؤكد لها المعنى ذاته :

ما تبكي يا عين ع اللي مات

ابكي ع اللي خلف بنات

وتبكي زوجة فلسطينية زوجها :

لا تاخذوا ناموس راسي

ولا تحقروني بين الناس

لا تاخذوا ناموس قلبي

ولا تحقروني بين ربي

وأخرى أردنية تبكي كبير الأسرة :

يا شيخنا ياللى عليك المعتمد
خليتنا مثل البيوت بلا عمد
يا شيخنا ياللى عليك الهيبة
خليتنا مثل الولايا السيبة

لا أريد أن أستطرد فى إيراد النماذج والشواهد من الأغاني الشعبية النسائية، فشرحها يطول، وأظن أن ما أوردته يكفى لإيضاح كيف عبّرت المرأة من خلال تلك الأغاني عن قيم وتصورات ومواضعات تنتمى - فى الواقع - إلى قيم الصوت البطركى المهيمن. وتعرض تلك الأغاني هذه القيم والتصورات على أنها الأصول الواجبة ومبادئ الحس المشترك العام التى يجب الالتزام بها، وهى تبني الصوت البطركى باعتباره صوت المرأة نفسها، وتعيد إنتاجه وبثّه فى ديمومة لن تتغير إلا بتغير شروط حياة المرأة الاجتماعية والثقافية.

ولهذا لا نجد فروقاً كبيرة فى فحوى هذا الصوت المشترك عن ما يردده الرجال فى أغانيهم من قيم ومُثُل، وما يتواترونه من تصورات ومواضعات حول وضعية المرأة ومكانة الرجل. وربما كان الفارق فى أغاني الرجال يظهر فى الحدة وصراحة التصوير لهذه التمايزات والتحيزات.

مثلما يقول ابن عروس فى مربعاته التى يُتمثل بها فى صعيد

مصر:

كبد النساء يشبه الكى من مكرهم عدت هارب
يتحزموا بالحنش حى ويتعصبوا بالعقارب
وحتى عندما يريد أن يذم "الدنيا" فإنه يصورها فى هيئة
امرأة غادرة :

الدنيا عاقصة وراقصة وييجى ضربها فى المفاصل
ترقص لكل حى رقصة مادامتش لحد واصل
وفى الأغانى القصصية التى يؤديها المذاحون فى تصوير
كرامات السيد البدوى ، نجد النص يُسرَّب تصويره عن العلاقة
بين الرجل والمرأة . وها هى خضرة لا تجد لها مخرجاً من مأزقها
إلا الدعاء والاستنجاد بالسيد البدوى :

يا سيدى يا سيد وقتك
انظر لخضرة محسوبتك
لحسن يسبوا خدامتك
تبقى فضيحة ومعة
نظرة يا بدوى جاب اليسره

وتسرى هذه القيم الرجولية التى تدنى وضع المرأة ، خاصة
على المستوى المعنوى والأخلاقى ، ويمتد إلى أغراض الغناء
وأشكاله كافة . وهذا فلاح يغنى وهو يقود محرائه :

يا ام المال
ما تفرحيش بالمال
يا ام المال

دا المال يغنى

والرجال رسال

وها هو زميله يغنى على الساقية (وغناء الساقية يؤدى أداءاً منغماً متحرراً من الإيقاع الظاهر، ولذلك يأخذ صيغة الموال، ويسمح بالتداعى الذى يؤدى إلى تكرار المعانى والقيم):

والبت قالت ما أخذ إلا اثنين

واحد لنوم الضحى وواحد لنوم الليل

خايف عليك يا زين يا بو الفايحى

خايف عليك م الفضايحى

ومما يستدعى التريث إزاءه، ليس ما تبثه هذه الأغاني وتعمقه وتنشره فحسب، وإنما التحولات التى تظهر فى الصور المتغيرة لأداء الأغاني نفسها، وكذلك اتجاه هذا التحول؛ إذ يشير الانتباه والتأمل أن أغنية قصصية شائعة فى مصر مثل "شفيفة ومتولى" - تدور حول قتل أخ لأخته غسلاً لعار هروب أخته ومزاولتها الدعارة، بعد أن عايره بعضهم بذلك - حيث تتحول الأغنية من موقف فيه قدر من التعاطف ومحاولة التفهم لمأساة الأخت، إلى موقف متصاعد التشدد والقسوة.

وها هى بداية القصة التى كانت تغنى فى صيغة الموال القصصى فى زمن سابق:

يا للى قرئت الكتب شوف فعال جرجا

واسمع لحادثة صبية من نسا جرجا

الوعد جالها غصين عنها من جرجا
فاتت بلدتها وطلعت توفي ما عليها
الخشا راح والورش انكشف خالص
وبان جمالها ظهرع الجسم وعنيها

ولكننا نجد الصور المتغيرة من هذا الموال الأكثر قرباً في
الزمان تفقد روح التعاطف هذه ، وتعنف إلى حد الغلظة في
تفصيل ما جرى للأخت ، خاصة مشهد تقطيع جسدها ، بينما
تمجد سلب الأخ أخوته وتحوله إلى آلة قتل متشفية :

من جسم البنت

الولد ويرمى في الشارع
سوق أسويط كان يوم اثنين
وبا ما عالم ماشى في الشارع

وعندما يسأله القاضى فى صورة متغيرة أخرى من الموال لم
قتل أخته ؟ يجيبه مبرراً :

أنا عندى شجرة برتكان (برتقال)
لكن مالت فى كل مكان
وأكل منها كل من كان
وأنا قلت أحسن أما نتخلص من
الهمرجاوية (جواب المرددين مع المغنى)

ويجد القاضى فى هذا التبرير الكفاية ، فيحكم عليه
بالسجن ستة أشهر مع إيقاف التنفيذ .

تلوينات الصوت الأول

وإذا تركنا صوت الرجال المباشر، وعدنا إلى ما ترددده النساء من أغان تُعبّر عن الصوت الجمعى المشترك الذى ييثر القيم ويُعزّزها، نجد هذا الصوت يتجلّى فى تلوينات متباينة، وتظهر فيه تنغيمات على اللحن الأساسى. ويمكننا أن نُجمل هذه الملامح المخصوصة كما تتبدى فى الأغاني المرتبطة بالمناسبات والمواقف التالية:

أ- فى الأغاني المرتبطة بمناسبات المرحلة العمرية الأولى:

تظهر فى الأغاني البيتية، خاصة أغاني المهد، صورة البنت باعتبارها مفضولة، إن لم تكن غير مرغوب فيها، ذلك أنها تنتمى إلى نوع آخر هو "سالب الرجل". بينما تتعدد الأغاني التى تفضل الصبيان وتمتدحهم بوصفهم مشاريع رجال. وتُركّز هذه الأغاني -عموماً- على مجرد هذا التمايز النوعى، كأنها تبرز هذا الفارق النوعى لإظهار آثاره على الأم الوالدة، من ناحية، وعلى مستقبل المولود من ناحية أخرى. وهى تلجأ إلى إيضاح هذه المعانى العمومية بواسطة تجسيدها تجسيدا حسيّا فى صور وتمثيلات بدون تصريح مباشر.

وقد رأينا السيدات فى أغنية سورية يُقارن بين حمل الصبيان وحمل البنات، ولكن أغنية مصرية مشهورة من أغاني المهد تقارن بينهما بعد الميلاد:

انشد ضهري والسند

انطبقت الدار عليه

لما قالوا دا ولد

ولما قالوا دى بنية

ولما قالوا دا غلام انشد ضهري واستقام
ولما قالوا دى بنية اتشمتت العدا فيه

وأغنية أخرى من الأردن تؤكد النظرة نفسها للبيت :

يومن قالوا لى ابنية صكت الحمى عليه
جابهوا لى ها الرحية وقالوا اطحنى يا ام البنية

بينما تدلل أخرى - من الأردن أيضاً - الطفل الذكر :

صباح الخير وخيره تصبح لى ها الزغيرة
وتصبح لحية أبوه اللسى تسوى قبيله
يا صباح الخير كله ولغيرك ما بقوله له
وتصبح لحية خاله من دون الربع كله

وتخاطب أم لبيبة وليدتها متحسرة :

يا رتك ما جيتى بالكل يا ريت الحشر عليك نزل
يا ريتك فى حلقوم جمل يا ريتك فوق رجب البل
الطيحى وين البل تجفل وين قالوا له جت بنية
بوك عشر فى العتبة طاح وامك ليلتها مكبية
وخاطرها من الفجعة راح والعيلة كلهم جميلة
صاروا غير بكى ونواح

بل إن البنات الصغيرات عندما يلعبن ويغنين، حتى فى الألعاب المختلطة، يقمن بأدوار الأمهات ويتداولن فى أغانيهن معانى وقيم ذلك الصوت الجمعى: ففى لعبة "الغراب الخفاف" ونظائرها، تردد البنت السورية: "أنا أمهن بلمهن" وتردد

صنوتها المصرية : "أنا امهم باحميهم وان عشت لهم أريهم".
وتقول أغنية أخرى مصاحبة للعبة "هاتوا العروسة" :

عطونا عروستكم ما نعطيكن إياها
إلا بألف ومِية يا كعكة وباتينة
كعك الشام غالى تسلم دقن خالى

ب- فى الأغانى التى ترددها البنات والشابات ، خاصة فى
مناسبة العرس بمراحله وإجراءاته المختلفة :

وتجسد هذه الأغانى المرأة - العروسة بصورة منمطة تُركّز على
صفاتهما الجسدية باعتبارها موضع رغبة ، أما تعزيز مكانة
العروسة معنوياً فيأتى من مكانة أهلها . وتظهر المرأة عموماً هنا
بوصفها "متاعاً" يتبادلها عالم الرجال . وتبرز الأغانى - فى هذا
السياق - ما يردده الأنثروبولوجيون عن القيمة التبادلية للمرأة
فى عالم الرجال . ومن المعانى المكررة فى هذه الأغانى معانى
الاقتناء والشراء والبيع ؛ إذ يتوجب على العريس وأهله ، أن
يظهروا تقديرهم للزيجة بمظاهر عينية ترفع من المقابل ، بينما
يغالى أهل العروسة فى إبراز قيمة المقابل بمظاهر حسية مؤكدة :
وها هى أغنية عرس أردنية توصى العروسة :

يا بنت وان سابلوا وقالوا مين اهلك
قولى وانى بنت العنصر العالى
يا بنت لا تكونى بطفل الدار نهاره
ولا تردى على بملك الاقوال

وأخرى فلسطينية تربط بين مكانة العروسة وهدايا أهلها :
 قومي اركبى قومي اركبى من خالك
 واحنا حطينا هدم أبوك من عندك
 قومي اركبى قومي اركبى من عندك
 واحنا حطينا هدم أبوك وعمك
 وتتحدث أغنية أخرى فلسطينية عن البيع والشراء وهي
 تمدح العروسة :

يا سعدى طيرك دهب ما دقها صايغ
 يا سعد اللى اشترى ويعوض على البايغ
 وتؤكد أغنية مصرية معنى الشراء أيضاً :

ادوا لايوها قد ما رباها
 روح يا عم ما انت قد شراها
 وأخرى سورية تؤكد المعنى بصورة أخرى :
 أصابعك طوال والحنة عليهم عال
 يا أخت فلان يا اللى تسوى خزائن مال
 يا عروس

واللى معو مال مثلك مش أكثر
 واللى ما معو مال ع شوفتك يتحسر
 وأخرى سورية، أيضاً، تربط بين مفاتن العروسة وقيمتها :
 شعرك طويل أحب النوم فى ظله
 أحلف يمين الشتا والصيف ما حله

راج ابو كى للباشا وبين له
شعره من البيض تسوى عسكري كله
وثالثة سورية أيضاً تهيب بالعريس :
ع الهادى الهادى على حمام الوادى
واصطادها يا عريس إن كنت صيادى

ج- فى الأغاني التى ترددها السيدات ، خاصة المسنات فى
المناسبات المرتبطة بممارساتهن الداخلية :

وفى هذه الأغاني تظهر المرأة بوصفها دوراً ، فهى أم أو أخت
أو بنت أو زوجة لرجل . وتتجسد أوصافها وصورها منسوبة إلى
هذا الرجل ، وتأخذ مكانتها ودورها باعتبار وظيفتها بالنسبة
لهذا الرجل . ويبدأ تصوير هذه العلاقة / الدور منذ أغاني
الطفولة . وها هى أغنية مصرية تصور هذه العلاقة :

تستاهلى جاييه الولد	بندقى تدقه حلق
تستاهلى أم الغلام	بندقى تدقه زمام
وأخرى فلسطينية تقال بمناسبة الختان :	

طهره يا مطهر	وناوله لأمه
يا دمعته ها الغالية	سقطت على كمه

ولكن ، من اللافت أن هذه العلاقة / الدور تبرز بشكل جلى
فى البكائيات . ويبدو أن ما يدفع بها على السطح انتقال
الباكية إلى تجربتها وآلامها الشخصية ، كما تقول إحداهن :

وابكى لكم وابكى لروحي

واكثر بكى لجروحي

وقد سمعنا من قبل باكية فلسطينية تبكى زوجها، وأخرى
أردنية تبكى كبير الأسرة، أما هذه المرأة المصرية فهي تبكى
ابنها :

كانت لى عرونة توريني الدنيا
راحت العرونة صبحت أنا عميه
قعدوا الحريم قعدت بينهم
معاهم ولاد يتعجبونا بيهم

ثم تبكى أباه :

إن مال على الجمع أقول له إيه؟
لو كان أبوها حاضر كان يرد عليه
إن مالى على الجمع وقام له راس
لو كان أبوها حاضر كان يقول له حاس

ثم تبكى الأخ :

أخته تقول ايش العمل فينا
سدوا المنامة على سبع حامينا
أخته تقول ايش العمل معنا
سدوا المنامة على سبع بنفعنا

هذا فيما يتعلق بالملاح العامة للصوت الأول الذى يهيمن
على معظم الأغاني الشعبية النسوية . وإن كان هناك -بالطبع-
المزيد من التنوعات والتفصيلات ، غير أن السمة الجامعة فى

هذه الأغاني الشعبية النسوية التى يغلب عليها هيمنة الصوت الجمعى المشترك هى تجسّد المرأة باعتبارها "علامة" وليست شخصاً، كمائناتاً بشرياً متعينة ذات إنها علامة على علاقة بين أطراف من الرجال، ولذلك لا تُعطى اسماً يدل على العلمية يحدد هويتها المفردة المتفردة. وهى وإن أصبحت علامة مشبعة بقيم الشرف، وغدت موثلاً للعرض بالنسبة لرجال مجتمعها، إلا أن تمام الحفاظ على هذه العلامة وصونها يتحصل بحجبها وتغليفها وإبعادها وإسقاط علميتها من الحضور.

الصوت المباين

إذا كان الصوت الأول يقدم الصورة الأصولية للمقيم والتصورات والمواضعات التقليدية التى تعمل الأغاني الشعبية النسوية على بثها وتعزيز وجودها، وإبراز مقولات هذا الصوت على أنها هى صوت المرأة ذاتها، فمن الواضح أن القوى المحافظة فى المجتمع الشعبى تعمل على تثبيت هذا الحال وتدعيمه بدعاوى دينية وغير دينية، لكى يستمر إعادة إنتاجه على المنوال نفسه. والتغييرات التى تسمح بها هذه القوى هى تغييرات هامشية لا تمس جوهر الصورة ولا تتيح لها نقلة نوعية بحال من الأحوال. ذلك أن استمرار إنتاج هذه القيم والتصورات والمواضعات هو قاعدة عملها، والأرضية التى تنطلق منها، والتربة المهيئة لاستزراع تصوراتها وتوجهاتها هى.

غير أن الواقع المعيش، وما تنهض به المرأة فى المجتمع الشعبى، يفرضان تغيرات فى شروط حياة المرأة. وحضور المرأة فى مجريات الحياة اليومية، بل وحركتها الجسدية المباشرة فى الشارع والحقل والمصنع، أمور يصعب حجبها والتغطية عليها. كما أن إسهام المرأة فى العملية الإنتاجية، داخل البيت وخارجه، إسهام مفصل فى حياة الأسرة والمجتمع على الأقل بالنسبة للشرائح الكادحة، والفئات التى طالتها آثار التغير الاجتماعى - الثقافى الحديث.

لهذا لا نفاجاً بوجود صوت ثان تعبر عنه الأغاني الشعبية النسوية، وإن كان تعبيراً خافتاً بما لا يقاس مع هيمنة الصوت الأول، سواء من حيث الكم أو من حيث المجالات الغنائية التى يظهر فيها، كما يتخذ فى كثير من الحالات حيلاً ووسائل أسلوبية كأدوات للتعبير عن المكنون والمضمر، من دون أن يتصادم صداماً مباشراً مع الصوت الأول. فهو يعرف أنه صوت مغاير يريد أن ينفذ ليكون له حضوره فى مواجهة بنية تقليدية متسيدة. ومن ثم، فإن أغاني المرأة التى يتجلى فيها هذا الصوت الثانى المخالف للصوت الأول تُعبر عن مستوى من مستويات الوعى المخالف للوعى السائد فى المجتمع الشعبى حيث يبدى عدم قناعته بالأوضاع القائمة، أو على الأقل ينتقدها كأنه يمهّد لصياغة علاقات جديدة بديلة تتخلى فيها المرأة عن شرطها الحالى وعن وضعها كعلامة، لتصبح إنسانة كاملة الأهلية والاعتبار تملك

حق ممارسة حياتها المستقلة والقيام بخياراتها الحرة .
ويتبدى هذا الصوت الثانى المبين للصوت المهيمن فى عدد
من المجالات والأغراض التى تُعبّر عنها الأغنية الشعبية النسوية
التي سنحاول أن نجعلها فى المحاور التالية :

أ- تفضيل البنت

تلجأ الأغاني التى تتناول هذا الموضوع إلى معارضة أغاني
الصوت السائد ، وتنقض مقولاتها بالنسبة لتفضيل الولد /
الذكر على البنت .

وها هى أم مصرية تغنى لوليدها معكوس ما يغنى له فى
الأغاني السائدة :

لما قالوا دا غلام	قلت : يا ليلة ضلام
أكبره وارميه	وياخدوه منى النسوان

بينما تغنى الأخرى لابنتها وهى ترقصها :

لما قالوا دى بنية

قلت : يا ليلة هنية

تكس لى وتفرش لى

وتحملا لى البيت ميه

بينما تقارن الأم الفلسطينية بين البنت والولد :

أم البنات تمشى وثبات	وين الصايغ يا مسعدات
أم البنين تمشى وتميل	وين الحبس يا مظلومين
البنات اللقايا	يا ذهب على الوقايا

والولد عرصه حرامى كل يوم لاهله شكايها
 وهاهى أم سورية تهلل لابنتها التى وضعت بنتا :
 أوهها الصبيان فضلتنا أوهها البنات شهوتنا
 أوهها لك الحمد يا ربى أوهها يا للى خلصت محبتنا
 أوهها يلحق لك يا داية أوهها قفه ملانة انجاص
 أوهها وما فرحتنا بالبت والصبي أوهها إلا فرحتنا بالخلاص
 بينما تغنى أم لبية لابنتها العروسة :

أحضر يا زين وكدس على فلانة بنت فلان
 الحشومة الخدومة حطبتلى وغسلتلى
 ومشطتلى وقادرتنى ما وجعتنى

ب- إعلان الفتاة عن رغبتها فى الاختيار
 حيث تعلن الفتاة احتجاجها على فرض زيجة معينة عليها ،
 أو ما يشبه ذلك من صور الرفض للمفروض ، وإعلان نزوعها
 لاختيار ما تفضله . وهاهى فتاة تعلن فى أغنية من أغاني العرس
 الفلسطينية :

ع اليوم يا رفيقة لو الشور بايدينا
 كان قضينا العمر فى دار أبونا
 بينما تغنى فتاة عراقية عاتبة على أمها :

البت تقول لامها بما أريد لى شاب
 جرح كليى جرح من وقفنوع الباب
 والبت تقول لامها بما ظلمتني

أول خطيب اللي جا
تاني خطيب اللي جا
وثالث خطيب اللي جا
ليش ما عطيتيني
دينر على ديني
يا نور عيني

أما هذه الأغنية المصرية فتحمل مطالبة بالزواج :

يا عمتي يا عمتي
دا احنا بنات يا عمتي
يا عمتي يا عمتي
داحنا بنات يا عمتي
قولي لاهويا كلمة
مش قمح يخزننا
قولي لاهويا كلام
مش قمح في الاجران

وتعجل عروس في أغنية أردنية إنهاء إجراءات الزواج
واخروج من أسر عائلتها :

يا ليلة الحنا متي تكملني

وأشلىح ثوب أمي وابري واخوتي

ولكن أغنية مصرية لا تتحدث عن الزواج وإنما تعلن تمرداها
إظهاراً لاستقلال البنت :

ولزحلق المنديل بالعند فيك يا با ابراهيم

ولزحلق الطرحة واقف على رمش عينك

وابدر البرسيم بالعند فيك يا با ابراهيم

وابدر القمح بالعند فيك يا با ابراهيم

أما هذه الزوجة الريفية العراقية، فتعبر عن غضبها من
امتناع زوجها عن تناول طعامه الذي أعدته له، خاصة أنها لم
تتزوجه زواجاً مفروضاً :

لو تاكل خربطاك لو كوم اسمك
 لاني فصل موتاك لاني بنت عمك
 ج- إعلان الفتاة عن رغبتها في أوضاع مغايرة:

حيث تبدي الفتاة رفضها للحياة الريفية المحدودة وعلاقاتها التقليدية، وتعلن عن رغبتها في علاقات وشروط أفضل.
 وكثيراً ما يتردد في أغاني الأعراس المصرية المقارنة بين المهن المختلفة التي يمكن أن يزاولها العريس، كما تجرى المفاضلة بين العريس المقيم بالبندر وزميله في القرية. وها هي أغنية تكاد تكون نمطاً، حيث يوجد على منوالها عشرات من الأغاني ومئات من التنوعات:

حالى يا مالى	على الفلاح
الفلاح ليلة خدنى	فى الزريبة نيمنى
وفى نصر الليل قومنى	شورتك سودة اخمات راح
حالى يا مالى على الفلاح	البندرى ليلة خدنى
ع السرير نيمنى	قال لى: مالك زعلانة؟
قلت: انكسرت شمامه	قال لى: سيبها وكلّى تفاح

وفى أغنية عرس مصرية أخرى، سنجد صورة مختلفة لإعلان الفتاة من رغبتها فى الاستقلال بأسرتها النووية، بعيداً عن سلطة العائلة الممتدة:

بردان أنسا يا قرنغلة غطينى
 والله ما اغطيك ولا أقرب جارك

حقاش تبيع امك وأبوك وأخوالك
وتكسر السلم على جيرانك
وأنا البس الكشمير واقف قدامك

وفى أغنية أخرى، نجد الفتاة ترسم صورة للحياة المرفهة التى
تود أن تنتقل إليها مع عريسها، ومن ثم تمضى فى تفضيلاتها:

عُزَّالى جاين يلومونى يا حسن
ما هنتش عليهم يفترونى يا حسن
بالشبكة الحرير وصادونى يا حسن
فستان ابر نص كم ولبسونى يا حسن
الجزمة أم كعب ولبسونى يا حسن
فى الكرسي القטיפه وقعدونى يا حسن
عربية أحمد باشا وركبونى يا حسن

د- اللجوء إلى الدعابة والسخرية والهجاء:

وكلها وسائل تلجأ إليها الأغنية، خاصة أنها بصدد كسر
التقاليد المزعومة.

وها هى أغنية تعلن فيها البنات عن أنفسهن طالبات الزواج:

احنا بنات كفر الدوار
لا نحب الضحك ولا الهزار
واللى عايزنا يجينا الدار

أما الأغنية التالية فهى تفرض شروطاً، ولكنها تداعب
بإغراء مقابل:

ادلع يا رشيدى على وش الميه
سيب رجلى وامسك إيدى
يا برتقان يا بو سُرة
حلفت ما اخذك على ضرة
صاهونى فيك وانا حرة

أما الأغنية الأخرى فهي على لسان زوجة ذات ضرة بالفعل ،
ولكنها تتوعد بأنها لن تنهزم أمامها مهما كانت الوسائل :

جوزى أجوز يا بنات
على عيني يا ضرتى
والكحل صنعتى
والله ان ضرتنى بصباعه
لمسك واتبت في بتاعه
ولا أفوت ليلة من جمعتى

وها هي زوجة أخرى توجه حملتها نحو حماتها ، منذ
البداية ، حتى وهى لا تزال عروسة :

يا أم العريس يا شوشة الحداية
قاعدة ورايا بحسبك مقلاية
يا أم العريس يا علبة الطحينية
قاعدة ورايا بحسبك جنية
يا أم العريس يا علبة الكبريتة
قاعدة ورايا بحسبك عفريتة

والحاصل ، أن هذا النمط من الأغاني يوغل إلى مناطق أبعد مما أوردناه في هذه المشاهد ، إذ تُمعن الأغاني في السخرية وقلب المواقف ، وفي الإقذاع والإفحاش بالقول الصريح أو عن طريق التورية والتلميح واللعب بالألفاظ ، ويستغل هذا النمط من الأغاني المناسبات الاحتفالية (ذات الطابع الكرنفالي) التي تسمح بالخروج على القواعد والأعراف المرعية ، بل والتي قد تتطلب هي نفسها هذا الخروج بقصد التنفيس على الأقل . كما يستفيد هذا النمط من الأغاني النسوية وجود بعض الألفاظ والتراكيب تتداولها العامية المحلية ، وكذلك بعض مظاهر السلوك والإشارات التي تميزها الأعراف المحلية . وإن كانت تُعد معيبة أو خارجة بمعايير الثقافة السائدة أو بمقاييس الطبقة الوسطى المدنية .

هـ- إحلل أغاني الراديو والكاسيت :

وأحد صور رفض الأغاني التي يهيمن عليها الصوت السائد ، بما تمثله وتُعبّر عنه ، اللجوء إلى التوقف عن تداول تلك الأغاني واستعارة الأغاني الدارجة التي كان يذيعها الراديو ، ثم ما أصبحت تشيعه أجهزة التلفزيون وشرائط الكاسيت . وقد يتم استعارة بعض هذه الأغاني المذاعة بتمامها ، أو تتم عملية تعديل وتكييف لبعضها ليتوافق مع الأغراض والأذواق والتلوينات المحلية . ولكنها - في كل حال - أخذت تُزيع جانباً من مآثور الأغاني الشعبية ، وتحل محله .

الحكاية - البيان

تأسيس شكل أدبي حكاى

وتكوين ألف ليلة وليلة×

فرادة المدخل القصصى :

فى الليلة السادسة والخمسين بعد المائة السابعة من (ألف ليلة وليلة) ، تنتهى حكاية بدر باسم بن الملك شهرمان والجوهره بنت الملك السمندل لتبدأ حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال . غير أن حكاية سيف الملوك تسلك فى بدايتها مسلكاً غير معتاد بين نظيراتها من حكايات (الليالى) ذلك أنها لا تبدأ بالاستهلال المؤلف الذى يقود مباشرة إلى عالم الحكاية ، كما فعلت - مثلاً - الحكاية السابقة "حكاية بدر باسم" ، وبدأت بالاستهلال المعتاد : "ومما يحكى - أيضاً - أيها الملك السعيد ، أنه كان فى قديم الزمان ، وسالف العصر والأوان ، فى أرض العجم ، ملك يقال له شهرمان" ، وإنما بدأت حكاية سيف الملوك بمدخل طويل ، يمتد من الليلة ٧٥٦ إلى ٧٥٨ ، حتى

نلتقى الاستهلال النمطى المعهود الذى يُفضى مباشرة إلى أحداث حكاية سيف الملوك وشخصها: "ومضمون هذه القصة، إنه كان فى قديم الزمان ، وسالف العصر والأوان، فى مصر، ملك يُسمى عاصم بن صفوان" (والد سيف الملوك، بطل الحكاية).

والمدخل نفسه يبدأ بالاستهلال المعهود :

"ومما يحكى - أيها الملك السعيد - أنه كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ملك من ملوك العجم، اسمه محمد بن سبائك، وكان يحكم على بلاد خراسان ..".

ولكن ما إن يتقدم القارئ مع مجريات السرد حتى يكتشف أنه يتابع شكلاً من القصّ، وأن هذا القص يحكى قصة السعى بحثاً عن وجود حكاية سيف الملوك ويتابع الوقائع التى جرت إلى أن تمّ الحصول على نسخة مدوّنة منها. إنها حكاية عن الحكاية، إذن. غير أن حكاية المدخل، وإن كان مدارها هو الحصول على نسخة مدوّنة من حكاية سيف الملوك، لا تمتد شخصيتها وأحداثها إلى حكاية سيف الملوك نفسها؛ إذ إنه بتمام اكتناز نسخة مدوّنة من حكاية سيف الملوك تنغلق دائرة المدخل. وبهذا، تأخذ حكاية المدخل شكل وحدة قصصية مستقلة، أو بالأحرى تكويناً قصصياً متميزاً عن السرد الذى يليه.

ولعل هذا ما يفسر لجوء السرد الليلى، ليستأنف قص

حكاية سيف الملوك نفسها، إلى البدء باستهلال جديد من النمط المعهود: "ومضمون هذه القصة، إنه كان فى قديم الزمان ، وسالف العصر والأوان، فى مصر، ملك يسمى عاصم بن صفوان" (والد سيف الملوك ، بطل الحكاية) ^(١)

بيد أن هذا المدخل القصصى، الذى افتتحت به حكاية سيف الملوك سردها، لا يسترعى انتباه القارئ نتيجة للمظاهر السابق ذكرها وحسب، بل إن مادة موضوعه القصصى تدعو القارئ إلى التريث إزاءه أيضاً.

فحكاية المدخل قص عن القص؛ حيث "الحكاية" هى "موضوع الرغبة" ومثار الشعور "بالافتقار أو النقص" الذى يحرك مجريات القص لتعويض هذا النقص، ويدفع الأحداث إلى أن يتم إشباع الرغبة بعد تمام الحصول على نسخة مدونة من الحكاية.

ومن ثم، فإن رحلة البحث عن الحكاية والوقائع التى تجرى أثناءها تعتمد على مشاهد وممارسات مأخوذة من عالم القص وتناقل الحكايات، كما شاء أن يصوره رواة حكايات الليالى ومدونوها. وبهذا التناول للمادة، يكون المدخل هو الأثر الوحيد فى حكايات الليالى الذى توفّر على هذه المادة واتخذ منها لبنات بنائه القصصى.

أما القارئ الدارس، فإن مظهراً جديداً لهذا المدخل سيسترعى انتباهه إلى فريدة هذا المدخل. ذلك أن حكاية

المدخل ، وهى تتابع سرد وقائعها ، تدفع إلى مقدمة الصورة القصصية المرسومة تمثيلاً قصصياً لوعى كتاب الليالى بنفسه بوصفه مجموعاً من الحكايات ، وتبرز شهادة من قصاصى الليالى ومدونيهما عن مروياتهم . وبذا تجاوز المدخل مجرد كونه مقدمة لحكاية سيف الملوك لكى يصبح بياناً عن الحكايات ومكانتها ؛ الأمر الذى يدعو إلى إعادة فحص طبيعة هذا المدخل ووظائفه ، ويشير التساؤل حول إمكان أن يكون تحقيقاً لشكل قصصى كان بسبيله للتكوين ، شكل قصصى يمكن أن نسّميه "الحكاية - البيان" .

ولأسباب ومبررات متعددة ، مرّ هذا الزمن الطويل منذ أن ساد الحديث عن التراث العربى وفرزه ، ومنذ أن أخذ الاهتمام به ألف ليلة وليلة سمت الدرس المحقق ، ومع هذا لم يتم الالتفات المدقق إلى هذا المدخل القصصى وخصائصه النوعية التى تجعل منه حكاية بياناً . وحتى عندما ظهرت على الساحة الأدبية والنقدية الدعوة المتصاعدة إلى العودة إلى الأشكال العربية الأصيلة فى القص ، وجرى التنويه بخصائصاتها ، لم تقد هذه الدعوة إلى إدراج هذا المدخل القصصى بين تلك الأشكال ، أو طرحه على أنه وسيلة فنية . والحاصل ، أن هذا المدخل قبع فى كتاب الليالى لا يرد ذكره ، إلا من حين إلى حين فى بعض "الدراسات الليلية" ، بإشارات تستخدم جانباً مما ورد به من مادة كشواهد على أحوال رواية الحكايات أو أوضاع القصّاص .

وتبقى الإشارة الأم لكل هذه الإشارات هي ما كتبه أستاذتنا
سهير القلماوى فى دراستها الجامعة على كتاب "ألف ليلة
وليلة"^(٢)

تعليل القلماوى لوجود المدخل :

لقد استرعى وجود هذا المدخل القصصى انتباه سهير
القلماوى، وأشارت إليه فى موضعين من كتابها، باعتباره مقدمة
لحكاية سيف الملوك وبديعة الجمال. وهى - فى الموضع الأول -
تذكر هذه المقدمة عند حديثها عن تأليف كتاب ألف ليلة وليلة
منوهة بأن هذه المقدمة: "ترسم لنا صورة حلقة القاص الوحيدة
فى "الليالى". فضلاً عن أنها تؤيد "فكرة وجود النص المكتوب
لقصص الليالى منذ إنشائها الأول".

وفى الموضع الثانى، تعود سهير القلماوى إلى الإشارة إلى
هذه المقدمة عند حديثها عن نمو قصص الليالى وطرق تكثيرها،
مبينة أن إحدى وسائل هذا النمو كانت تأليف قصص جديدة
على نسق ما فى كتاب الليالى نفسه من قصص. واعتبرت
سهير القلماوى قصة سيف الملوك مثلاً على هذا الطراز من
القصص المقلد: "وهذا النوع لا يكاد يكون قصة فى واقع
الأمم. هو قصاصات من قصص أخرى جمعت إلى جانب بعضها
البعض ثم أطلق عليها اسم جديد". ورتبت سهير القلماوى
على رأيها هذا فى قصة سيف الملوك رأيها فى المقدمة. فقد أحس
قاص قصة سيف الملوك "قلة جهده أو سذاجته فى تأليفها ففخم

أمرها في المقدمة ، وأمدنا بمعلومات مهمة عن تدوين القصص ، وعن صبغته المصرية الغالبة عليه ، مما لم يكن ليبنى بأمره لولا أن أراد أن يمدح قصته مدحاً ما فوقه من مزيد .

ولنترك - إلى حين - الوقوف عند ما ارتأته سهير القلماوى فى تكوين قصة سيف الملوك ، وهو ما يمكن أن نتفهمه إذا وضعنا فى اعتبارنا حدود الموقف النقدى الذى تبنته سهير القلماوى ، وعدد من جيلها الرائد ، ذلك الموقف الذى كان يصدر عن اتجاه إلى "وضعة التراث" أو مقاربتة وفق النظرة الوضعية ، وهو الموقف الذى أدى إلى نتائج واستبصارات مؤسسة كان من الممكن الانطلاق منها وتنميتها ، ولكن تداخل معها والتبس بها مجموعة من المسلمات والمعايير المعوقة . ولعل أبرز ما يهمنى منها الآن بالنسبة إلى العمل القصصى هو معيار "الوحدة الموضوعية" ؛ الذى طُبّق آخذاً معنى الوحدة المنطقية القائمة على العلية الصورية .

أما إذا وقفنا عند ما ارتأته بخصوص المدخل القصصى الذى تفتتح به حكاية سيف الملوك ، سنجد أن رأيها يمكن جمعه فى حُكمين :

١ - أن هذا المدخل هو مقدمة أضافها القصّاص إلى حكاية سيف الملوك مجرد التعظيم من شأنها .

ب - أن هذا المدخل هو الوحيد بين نصوص الليالى الذى يرسم صورة وصفية لحلقة القاص . ومن ثم فهو يمدنا بمعلومات

عن أوضاع القص من جهة، وعن النشأة المكتوبة لحكايات الليالى من جهة أخرى .

وإذا كانت دراسة سهير القلماوى، بتوقييتها المبكر، وبطبيعتها الاستكشافية المستعرضة لكتاب الليالى، تجعلنا نتفهم السياق الذى أصدرت فيه هذه الأحكام، فإن إنجازها نفسه يحفزنا إلى مواصلة العمل واكتشاف الآفاق التى يمكن أن تمتد إليها، ولتكن البداية هى مناقشة هذه الأحكام نفسها للتحقق من مدى حجتها فى الكشف عن طبيعة هذا المدخل ودوره القصصى .

لنبداً بالإجابة عن السؤال الأوّل : هل هذا المدخل مجرد مقدمة أضافها القاص إلى حكاية سيف الملوك ليُعظّم من شأنها ؟ أما بخصوص تعظيم المدخل لحكاية سيف الملوك فهذا حادث بالفعل، ونبرة التفخيم للحكاية تظل ترن فى مسامعنا طوال سرد المدخل . ولكن، هل أمر المدخل قاصر على مجرد التفخيم والتعظيم لحكاية سيف الملوك ؟ لربّ كان الأمر أمر تفخيم وتعظيم فقط، لكان حسب القاص اللجوء إلى الصفات المطلقة والعبارات الجاهزة، على النحو الذى تكرر فى حكايات الليالى الأخرى . فهناك من العبارات ما وصفت معه الحكاية بأنها "حكاية عجيبة تحيّر الفكر"، أو تصف ما حدث فيها بأنه "أعجب وأغرب وأطرب" . وهناك منها ما بدأ به راوى قصته منوهاً : "إن لى حديثاً عجيباً"، وأشهرها ما افتتح به الصعلوك

الثانى "حكاية الحمال مع البنات : "أنا ما ولدت أعوراً، وإنما لى حكاية عجيبة، لو كُتبت بالإبر على آماق البصر، لكانت عبرة لمن اعتبر". كما كان لدى القاص ما هو متواتر فى حكايات الليالى من تفخيم شأن الحكاية بأن يأمر الملك بتدوينها وإيداعها خزائن المملكة، وهو ما أمر به ملك حكاية هذا المدخل نفسه .

إذن، لا يكفى تعليل السبب فى وجود هذا المدخل على النحو الذى هو عليه، ولا تفسير الحكم بأنه ليس إلا مقدمة مُضافة، بالقول بأن القصد منه مجرد تفخيم القصّة الموالية وتعظيم شأنها. وعلىنا أن نبحث عن سبب آخر أكثر فعالية وأكثر تماسكاً من الناحية المنهجية. ولن يتأتى هذا إلا إذا انتقلنا منهجياً بمقاربة للنص تعينه من الداخل، وتتحرى شبكة علائقه القصصية، وتستبين كيفية اشتغاله فى السياق القصصى الذى هو جزء منه .

ولقد رأينا قاص الليالى يترك الصيغ والعبارات الجاهزة فى تفخيم الحكايات، ويلجأ إلى إنشاء مدخل ذى حكاية قصصية، كما أن هذا المدخل يفضى إلى قصة سيف الملوك . والمدخل وقصته يندرجان داخل مجموع قصصى أشمل هو كتاب حكايات ألف ليلة وليلة . بل إن هذا المدخل يكاد يتوسط عددياً مجموع الليالى، حيث تقع روايته فى الغالب فى الليالى ٧٥٦-٧٥٨ من بين الليالى الألف وواحدة . وكل هذا يؤدى إلى أن

المقاربة اللازمة لهذا المدخل عليها أن تنطلق من كونه إنشاء قصصياً لتعاین كيفية اشتغاله داخل شبكة علائقه القصصية فى إطار حكايات الليالى .

هيكمل المدخل القصصى :

والخطوة الأولى للاقتراب من هذا المدخل هى التعرف على قصته واستعراض مجرياتها . وأعتذر مقدماً عن الإطالة فى العرض ، فالإطالة هنا لها ضرورتها . فليس المطلوب - فى سياق هذه المقاربة - أن نتعرف المعالم المورفولوجية للحكاية فقط ، وإنما تفاصيل الصورة والتمثيلات التى رسمتها الحكاية ، بل عباراتها مطلب أيضاً .

تفتتح الحكاية بالاستهلال المعهود ، الذى يردنا إلى الإطار الشامل لحكايات الليالى ، عندما تستأنف شهرزاد قصّها - بعد أن انتهت الحكاية السابقة - بحيث تندرج الحكاية التى ستشرع فى قصّها ضمن تيار قصّها المستمر وتنضم إلى مجراه . وفى الوقت نفسه ، ينقلنا الاستهلال إلى عالم الحكاية ويعرفنا بأولى شخصياتها :

"ومما يحكى - أيها الملك السعيد - أنه كان فى قديم الزمان ، وسالف العصر والأوان ، ملك من ملوك العجم ، اسمه محمد بن سبائك ، وكان يحكم على بلاد خراسان " .

وهذا الملك له سماته العامة ، المشتركة مع غير قليل من الملوك ، حيث كان يغزو بلاد الكفار فى كل عام ، وكان عادلاً

شجاعاً كريماً :

أما صفته المخصوصة فهي أنه :

"كان يحب المناديات والروايات والأشعار والأخبار
والحكايات والأسمار وسير المتقدمين. وكان كل من يحفظ
حكاية غريبة ويحكىها له يُنعم عليه".

ومع تقدم السرد، نجد أن هذه الصفة المخصوصة للملك
تصبح هي منبع خصوصية الحكاية ومصدر فيض الحركة
القصصية فيها. ذلك أن حب الملك للحكايات، وعطاياه
السخية في مقابلها، شاعت أخبارهما في جميع البلدان. ومن
ثم، صار مقصداً لكل من لديه حكاية. الحال الذي كان يهدد
خزانة المملكة بالإفناء. وهذا ما حدا بالوزير لإظهار مخالفته
للملك معترضاً على تبديده المال في مقابل محض حكايات.
غير أن الملك أراد أن يُثبت للوزير أن الحكايات جديرة بما يُبدل
في مقابل الحصول عليها؛ إذ إنه يستدعي تاجراً ثقة محباً
للحكايات مثله يدعى حسن، ويكلفه بأن يعمل كل جهده لكي
يأتيه بحكاية مليحة وحديث غريب لم يكن قد سمع مثله من
قبل، ويُمنيه بالوزارة والعطايا العظيمة إن أعجبه الحديث، كما
يهدده بمصادرة أملاكه وطرده من البلاد إن لم يأتيه بطلبه.
ويطلب التاجر حسن مهلة مدة سنة، ويرافق الملك.

وتنفيذاً لما كلفه به الملك يختار التاجر حسن خمسةً من
مماليكه كلهم يكتبون ويقرءون، وهم فضلاء عقلاء أدباء

ويعطى كل واحد منهم خمسة آلاف دينار ويوجهه إلى إقليم، ويحثهم على "أن يستقصوا على العلماء والفضلاء، وأصحاب الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة" بحثاً عن "قصة سيف الملوك"، ومن وجدها منهم عليه أن يرغب صاحبها في ثمنها: "ومهما طلب من الذهب والفضة فأعطوه إياه"، كما يعد التاجر حسن مماليكه أن من يأتيه منهم بالقصة سيعطيه الخلع السنية والنعم الوفية، ولن يكون عنده أعز منه.

ويرجع أربعة من المماليك بعد أن فتشوا في أقاليم متباعدة، تتوزع بين بلاد العجم والصين والهند وبلاد المغرب، ولكنهم لم يجدوا شيئاً. أما المملوك الخامس، الذى توجه إلى بلاد الشام ومصر، فقد أقام فى دمشق "أياماً، وهو يسأل عن حاجة سيده، فلم يجبه أحد" وبعد أن يئس وعزم على الرحيل، يصادف شاباً يهرول متعجلاً، ولما يسأله عن السبب يجيب الشاب :

"هنا شيخ فاضل، كل يوم، يجلس على كرسي فى مثل هذا الوقت، ويحدث حكايات وأخباراً وأسماراً ملاحاً لم يسمع أحد مثلها، وأنا أجرى حتى أجد لى موضعاً قريباً منه. وأخاف أنى لا أحصل على موضع من كثرة الخلق".

فما كان من المملوك إلا أن صحب الشاب: "وأسرع فى السير معه، حتى وصل إلى الموضع الذى يحدث فيه الشيخ بين الناس. فرأى ذلك الشيخ صبيح الوجه وهو جالس على كرسي يحدث الناس. فجلس قريباً منه، وأصغى لىسمع حديثه. فلما

جاء وقت غروب الشمس، فرغ الشيخ من الحديث، وسمع الناس ما تحدث به وانفضوا من حوله".

عندئذ، يقترب المملوك الخامس من الشيخ ويتودد إليه، ثم يسأله: "هل عندك قصة سمر سيف المملوك وبديعة الجمال؟" فيجيب الشيخ مندهشاً: من الذى أخبرك بذلك؟ فيطمئنه المملوك أنه لم يعرف القصة بعد، وإنما جاء من بلاده بحثاً عنها، وأنه مستعد أن يبذل فى مقابل الحصول عليها ما يرضى القصاص. ويتمنع القصاص: "ولكن هذا سمر لا يتحدث به أحد على قارعة الطريق، ولا أعطى هذه القصة لكل واحد".

ويلحف المملوك فى رجائه إلى أن يوافق القصاص مشروطاً: "إن كنت تريد هذه القصة فأعطني مائة دينار وأنا أعطيك إياها، ولكن بخمسة شروط"، فيعده المملوك بالمائة دينار، وعشرة جعالة فوقها، مع الالتزام بالشروط التى يحددها القصاص. ويتفقان على موعد للتسليم:

فأخذها منه الشيخ، وقام ودخل داره، وأدخل المملوك وأجلسه فى مكان وقدم له دواة وقلما وقرطاساً، وقدم له كتاباً، وقال له: اكتب الذى أنت طالبه من هذا الكتاب من قصة سمر سيف المملوك. فجلس المملوك يكتب هذه القصة إلى أن فرغ من كتابتها. ثم قرأها على الشيخ وصححها. وبعد ذلك قال له الشيخ: اعلم يا ولدى أن أول شرط أنك لا تقول هذه القصة على قارعة الطريق، ولا عند النساء والجهوى، ولا عند العبيد

والسفهاء، ولا عند الصبيان، وإنما تقرأها عند الأمراء والملوك والوزراء وأهل المعرفة من المُفسّرين وغيرهم. فقبل الملوك الشروط وقبل يدي الشيخ وودّعه وخرج من عنده".
ولما حصل الملوك على نسخة مُدوَّنة من القصة أسرع عائداً إلى بلاده، "وأعطى سيده الكتاب الذي فيه قصة سيف الملوك وبديعة الجمال"، فكافأه سيده بسخاء كما وعد، "ثم إن التاجر أخذ القصة وكتبها بخطه مفسرة، وطلع إلى الملك، وقال له: أيها الملك السعيد، إني جئت بسمر وحكايات مليحة نادرة، لم يسمع مثلها أحد قط".

وفي الحال، أمر الملك باجتماع موسع يحضره "كل أمير عاقل، وكل عالم فاضل، وكل أديب وشاعر ولبيب. وجلس التاجر حسن وقرأ هذه السيرة". وبعد أن استمع الحاضرون إلى القراءة، واستحسنوا القصة وتعجبوا منها، نثروا الذهب والفضة والجواهر على التاجر حسن. أما الملك فقد خلع عليه وأقطع مدينة، وجعله من أكابر وزرائه، وأجلسه على يمينه، "ثم أمر الكُتّاب أن يكتبوا هذه القصة بالذهب، ويجعلوها في خزائنه الخاصة، وصار الملك كلما ضاق صدره يحضر التاجر حسن ليقرأها عليه".

في ضوء هذا الاستعراض للهيكل القصصي لحكاية المدخل، يكون قد تأكد لدينا أن المدخل قد تجاوز كونه استهلالاً تفخيماً لحكاية سيف الملوك، ويكون قد وضح - أيضاً - أنه

قد اتخذ شكل إنشاء قصصى متمايز يتجاوز كونه محض مقدمة لحكاية سيف الملوك .

وللنظر الآن فى القول بأن هذا المدخل تزيد ؛ حيث إن القاص "لم يكن ليعنى بأمره لولا أنه أراد أن يمتدح قصته مدحاً ما فوقه من مزيد" . وهذا النظر يتطلب منا التقدم خطوة أخرى لفحص علاقات هذا المدخل بالسياق القصصى الذى يتوسطه ، وهو ما يمكن أن يكشف لنا حدود عمله فى هذا السياق ، ووظائفه التى يؤدّيها ، بل هويته النوعية التى اكتسبها نتيجة أدائه لدوره .

حكاية المدخل والسياق القصصى الليلى :

لقد لاحظنا عند بداية عرض حكاية المدخل أن الاستهلال يردنا إلى «القصة - الإطار» الشاملة لحكايات الليالى . وقد يكون هذا الارتداد إلى الإطار الشهرزادى ضرورة إجرائية : بما أن إحدى حكايات شهرزاد قد انتهت ، وطالما أنه لم يكن قد مر من الليالى إلا ٧٥١ ليلة ، كان على شهرزاد أن "تلتزم" حكاية جديدة فى "عقد" حكاياتها . ولكن ، بحكم آليات هذا "اللتزم" نفسه ، فإن مواصلة شهرزاد حكيها يؤدى إلى اندراج حكايتها الجديدة فى سلك منظومة الحكايات الليلية ، عليها أن تتسق مع بقية الحكايات وتتناسق لكى تصبح واحدة من "حبّات" هذا "العقد" الليلى . ومن ثم تدخل هذه "الحبة" الملتصومة فى علاقة جدلية - تشكيباً ووظيفة - مع الحبّات المجاورة ، ومع مجموع العقد .

وبالفعل ، فإننا إذا عاودنا النظر فى حكاية المدخل ، منتبهين إلى "الدالات" (٣) التى تكون هيكل الحكاية ، لوجدنا تراسلاً يتم الإلماح إليه بانتظام ما بين المدخل وحكاية الإطار الشهرزادى . فالملك محمد بن سبائك الذى كان يحكم بلاد خراسان يتجاوب مع الملك شهريار أحد ملوك بنى ساسان ، ويتشابه الملكان فى سمتهما العامة ؛ حيث كانا عادلين شجاعين كريمين . كما يتشابهان فى أنهما ما إن يحدث لهما "النقص" حتى ينقلبا إلى التعسف فى مطالبهما لسد هذا النقص ، ولا يطامن من عسفهما إلا حب الحكايات الغريبة والاستماع إليها . ومن ثم يصبح الحصول على الحكايات الغريبة ، وروايتها لهما ، هما وسيلتا النجاة من هذا العسف ونيل رضاهما . ويقوم التاجر حسن مقام شهرزاد فى الاجتهاد للحصول على الحكاية المليحة والحديث الغريب الذى لم يسمع الملك بمثله من قبل ، وإلا تعرض لمصادرة أملاكه وطرده من البلاد . فهو مهتد بالموت المعنوى إن لم يقص ، كما كانت شهرزاد مهتدة بالقتل الجسدى ما لم تقص . وهو ينال رضا الملك ومكافأته عندما أتاه بالحكاية الغريبة وقرأها له ، بشارة بما سيحدث لشهرزاد عندما تتم حكاياتها وتحوز رضا شهريار .

وموضوعة "الخلاص بالقص" لا تربط حكاية المدخل بالقصة - الإطار الشهرزادية وحدها ، بل هى تربطها أيضاً بالحكايات الليلية الأخرى . فموضوعة الخلاص بالقص تسرى فى معظم

حكايات الليالى، وقد أبرز البحث المعاصر فى الليالى هذه الموضوعات وتعمقها بما يغنى عن تكرار الحديث عنها^(٤). وما أود أن أضيفه هنا، هو التنويه إلى أن حكاية المدخل، مع أنها تتشارك مع حكايات الليالى الأخرى فى موضوعة الخلاص بالقص، فإنها توظفها توظيفاً متميزاً يعطيها خصوصيتها وفرداتها. ولكن، لنؤجل الآن بيان هذا التوظيف الخصوص لموضوعة الخلاص بالقص، لنواصل تبين طبيعة العلاقات التى تناسق بها مع حكايات الليالى. ولنكمل الفحص بالنظر إلى علاقتها بالحكايتين المجاورتين، السابقة عليها والمالية لها.

الحكاية السابقة مباشرة لحكاية المدخل هى: "حكاية بدر باسم بن الملك شهرمان والجوهرة بنت الملك السمندل". والحكاية التالية مباشرة، بل التى تلتحم بها لتكون مدخلاً لها، هى "حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال". والحكايتان تقتربان من نوع "الرومانس"^(٥)، أو على الأقل تمثلان لحظة تحول من نوع الحكاية المفعبة إلى نوع الرومانس، أو، لكى لا نختلف الآن، هما من القصص الغرامى الخيالى الذى يقوم فيه المحب بمغامراته، ويشتبك فى صراعات، أثناء رحلة طويلة إلى أن يصل إلى محبوبته. وتشابه الحكايتان فى غير قليل من مقوماتهما القصصية، كما تختلفان فى بعضها أيضاً.

ولكن ما يهم سياقنا من أمر هاتين الحكايتين أنهما حكايتا نحر وبعث، وأن محور كليهما هو بحث البطل عن محبوبة،

ولكن هذه المخبوبة مجهولة الشكل والموطن، وإن عرف اسمها. لقد أحب بدر باسم الجوهرة مجرد السماع عنها، كما أحب سيف الملوك بديعة الجمال مجرد رؤية رسم منقوش لها. وقد دارت معظم وقائع بحث البطلين فى حيز جنى يعج بالقدرات والتشكلات السحرية؛ أحدهما يسفل فى ممالك تحت سطح البحر، وثانيهما يعلو مع جن الخلاء الطيارة.

وحكاية المدخل، التى تقع بين الحكايتين، هى مثلهما حكاية تحرّ وبحث. بحث عن حكاية مليحة، مجهولة - أيضاً - شكلاً وموطناً. ويدفع للبحث عنها ملك يعشق الحكايات، يحفز للتحرى عنها والرحلة فى سبيلها مهما كانت الصعوبات. ومن ثم، اتسق موقع المدخل بين الحكايتين المحيطتين. غير أن حكاية المدخل، وهى تفيد من هذا الاتساق على مستوى الماثلة، كانت تعمل، أيضاً، على الإفادة من اختلافها عن الحكايتين على مستوى المقابلة. فقد كانت الحكايتان انجاورتان تهومان فى حيزين مُعربين ذوى هول وخوارق، بينما التزمت حكاية المدخل بالعالم الأرضى المعيش، حيث ينبنى فعل التحرى والبحث على مألوف الطاقة البشرية والتحلى بالمشابرة والاستقصاء. وتحرص حكاية المدخل على إبراد تفصيلات ودقائق من ممارسات الحياة اليومية، كأنها تعتمد إلى إبراز النقيض المقابل للخارق وغير الطبيعى، وهذا التباين الذى تبديه حكاية المدخل لا يرسم لونا مناقضاً ذا أثر جمالى فقط، ولا

ينشئ تكويناً مقابلاً ذا أثر معنوى وحسب، وإنما يحدث - أيضاً - فرجة لتنفس القارئ والسامع من وطأة الحيزين المهولين المحيطين وإعادة الانتباه إلى أمور الواقع المعيش.

علاقة حكاية المدخل بالحكاية التالية :

ومع وجود هذه العلاقات المتراسلة التى أقامتها حكاية المدخل بينها وبين الحكايتين المجاورتين لها لكى تقر فى موقعها الوسطي بينهما، فإن علاقتها بالحكاية الموالية تظل لها الهيمنة . فحكاية المدخل ليست حكاية منفصلة تمام الانفصال، وإنما هى - بنائياً - وحدة قصصية من بناء أكبر يضمها إلى حكاية سيف الملوك . فلننظر - إذن - كيف تضامّت حكاية المدخل مع "حكاية سيف الملوك".

قد أشرت منذ قليل إلى أن "حكاية سيف الملوك" من القصص الغرامى الخيالى، الذى يقوم فيه الحب بمغامرات، ويشتبك فى صراعات خارقة، إلى أن يصل إلى محبوبته، غير أن عشق سيف الملوك من نوع خاص؛ ذلك أن الذى يتسبب فى هذا العشق هو رؤيته صورة منقوشة لبنت فائقة الحسن، وبعد أن تأسره الصورة المرسومة يتبين رفيقه أن اسم البنت مرقوم على هامش الرسم . ولا يعرف عنها إلا أنها: بدیعة الجمال بنت الملك شماخ بن شاروخ، وهو ملك من ملوك الجان المؤمنین الذين يسكنون بستان إرم بن عاد الأكبر . ولكن هذا لا يثنى سيف الملوك عن عزمه فيغادر مملكته وينطلق متحريراً عن موقع هذا

الكان المجهول وباحثاً عن حبيبته المجهولة أيضاً . ولذا سيمتزج
فى مغامرات سيف الملوك الوقائع العاطفية بالحوادث المغربية ،
والخيز العائلى المألوف بالخيال الجنى الخارق للمألوف . ولكى
تسوّج الحكاية لبطلها القدرة على القيام بمغامراته فى هذا المجال
الخارق ، وإتمام فاعلية إيهامها الفنى ، مهدت لذلك بوحدة
قصصية تمهيدية تعقد فيها صلة بين البطل - منذ نشأته
الأولى - والخارق . وفى هذا التمهيد ، نلقى ملكاً من ملوك
مصر ، فى قديم الزمان ، وقد طعن فى السن دون إنجاب . ومن ثم
يرحل وزيره فى رحلة بحث عن العلاج . ويجد العلاج عند نبى
الله سليمان الذى يعطى الوزير - بعد أن أسلم - وصفة سحرية
للعلاج ، فضلاً عن هدية للمولود القادم . والمولود القادم هو
سيف الملوك ، أما الهدية التى ستسلم إليه عندما يبلغ مبلغ
الرجال فهى قَبَاء ^(٦) . وهذا القَبَاء هو الذى سيجد سيف الملوك
منقوشاً على بطانته صورة بديعة الجمال .

واضح أن التمهيد القصصى الطويل ، وهو يحكى عن
الإنجاب السحرى للبطل ، يربط بينه والخارق والجنى ، مستنداً
على مرجعهما الأول فى المعتقد الشعبى . غير أن التمهيد وهو
يحكى قصة هذا الإنجاب يقيم أحداثه على رحلة تحر وبحث ،
وإن قام بها الوزير نيابة عن الملك ، لتحقيق وجود الوليد
المرغوب . ورحلة التمهيد هذه لا تؤسس لنشأة البطل وروابطه
بالخارق فقط ، ولكنها - أيضاً - ستظل حاضرة بعلامة من

علاماتها ، ممثلة بالصورة المنقوشة على القباء ، تدفع حركة البطل فى قصته الكبرى ورحلته بحثاً عن صاحبة الصورة . وبذا يوطئ البحث والتحرى فى التمهيد لرحلة البحث والتحرى فى مغامرة البطل الرئيسة . ولما نقرأ حكاية المدخل سابقة على حكاية التمهيد ، ثم نقرأ حكاية سيف الملوك بعد التمهيد ، يستمر خط البحث والتحرى متصلاً على مجرى القص . وبذا تتضام الرحلات الثلاث باعتبارها مراحل ثلاثاً أو وحدات ثلاثاً فى عمل قصصى واحد . وعلى هذا ، استقرت حكاية المدخل فى موقعها بوصفها مدخلاً لحكاية سيف الملوك يقص رحلة البحث عن حكاية سيف الملوك .

ولكن ، إذ كانت هذه الحكاية - المدخل قد نجحت فى توشيح علائقها بحكاية سيف الملوك على هذا النحو ، يبقى التساؤل : لم صارت مدخلاً لحكاية سيف الملوك تحديداً ؟ ألم يكن من الوارد أن يوطئ هذا المدخل لغيرها من حكايات البحث والتحرى الأخرى ؟

لماذا هى مدخل لحكاية بعينها ؟ :

وهذا تساؤل فى محله ، خاصة مع ما عهدته من مرونة فى القصص الشعبى والأشكال الخارجة منه ؛ حيث تملك الوحدات البنائية استقلالاً نسبياً وحرية فى الحركة والانتقال من منتج إلى آخر ، بالطبع مع شروط المواءمة التى لابد منها ^(٧) . ولكن لهذا حديثاً آخر ، أما الآن ، فعلىنا أن ننظر فى إمكان تبديل

موقع حكاية المدخل من حكاية سيف الملوك إلى مدخل لحكاية أخرى . ولناخذ حكاية بدر باسم مثلاً ، حيث أشرنا إليها من قبل مما يغنيا عن عرض غيرها .

فى حكاية بدر باسم ينصب القص مباشرة على قضيتها ويظل متمحوراً حولها ، رغم طول المغامرات وتعدد الوقائع . وبعد المشهد الافتتاحى الذى نرى فيه الملك شهرمان يشتري جارية مجهولة صامته ، سرعان ما يكشف لنا السردُ السرّ فى صمت الجارية ؛ إنها من بنات البحر . ولنلاحظ أن مفردات لغة السرد تتجنب الإشارة للجارية بكلمة جنية ، لا لها ولا لأهلها . وعندما يُعرف بها يُعرفها على أنها جلنار البحرية بنت ملك من ملوك البحر وأخوها يسمى صالحاً . وعندما يسألها الملك : كيف يمishون فى البحر ولا يتلون ؟ تجيب : إننا نمشى فى البحر كما تمشون أنتم فى البر ببركة الأسماء المكتوبة على خاتم سليمان بن داود عليهما السلام . إن السرد ، منذ البداية ، يسعى إلى أن يحدّد شكوك القارئ واستهواله إمكان التلاقى ، بله التزاوج ، بين عالين متناقضين : عالم البر وعالم البحر . وإمكان التلاقى والتزاوج بين ما يبدو متناقضاً هى قضية الحكاية . وسواء أخذنا دلالة هذا التلاقى والتزاوج على أنها إشارة إلى العلاقة الواجبة للتكامل بين الإنسان والطبيعة ، أو على أنها تنويه بأهمية الانفتاح بين الجماعات البشرية المتنوعة أو الفئات الاجتماعية المتباينة ، فإن السعى لتحقيق هذا التلاقى ، وتعزيز العمل على

هذا التزاوج، يظان هما المحرك لحركة حكاية بدر باسم ومصدر طاقة القص فيها. فما مغامرات بدر باسم ومخاطراته المتوالية إلا إصرار على إعلاء قيمة هذا التلاقى رغم الاعتراضات والمعوقات. وعندما يتم زواج بدر باسم بجوهرة البحرية، رغم أنها كانت تتبع أباهما في رفضه لمثل هذا الزواج، فإنما ليتأكد إمكان التزاوج بين الأبعد وإن بدوا متعارضين. وهكذا، تختتم الحكاية بزواج بدر باسم من جوهرة البحرية، كما افتتحت بزواج أبيه الملك شهرمان من جلنار البحرية. وبذا تتم دورة القص، وتغلق دائرة الحكاية. والتكوين القصصى، لمثل هذه الحكاية، مغلق على نفسه ويتمحور حول قضيته وهو، على هذا النحو، فى غنى عن وحدة قصصية تتقدمه. ولا موضع - إذن - يمكن أن تقرّ به حكاية المدخل.

للإجابة عن هذا السؤال أعود للوقوف عند تركيب حكاية سيف الملوك. ويتداعى الحديث الأخير عن نهاية حكاية بدر باسم مع معاودة الحديث عن حكاية سيف الملوك من نهايتها. والمقطع القصصى الأخير الذى تنتهى به حكاية سيف الملوك يدور حول إتمام زواج سيف الملوك من بديدة الجمال واستقرارهما فى سرنديب، وسرنديب ليست أصلاً موطناً لأى من الزوجين، وإنما ينزلان بها ضيفين على ملكها. فسيف الملوك أصلاً من مصر ومنها انطلق إلى رحلته الكبرى، وبديدة الجمال أصلاً من بستان إرم بن عاد الأكبر وبه أهلها لا يزالون. وحتى

عندما نظم سيف الملوك زيارات لأهله ، كانت لأيام ، يعود بعدها لسرنديب . وهنا تصمت الخاتمة عن الوضع الرسمي لسيف الملوك ؛ فقد كانت الحكاية قد نصبته ملكاً على مصر عندما بلغ مبلغ الرجال وتنازل له والده عن العرش . بل إن القباء الذى جرّ إلى مغامرات سيف الملوك لم يتحصل عليه إلا بمناسبة تنصيبه ملكاً على مصر . فاستقرار سيف الملوك فى سرنديب - إذن - استقرار قلق قصصياً ؛ حيث إن البطل لم يرجع إلى مقر ملكه ، ولا عاد إلى الوطن الذى انطلقت منه حركته ؛ ولا حتى بقى فى بستان إرم بن عاد موطن عروسه ومقر ملك أبيها . وإنما أبقتة الحكاية ضعيفاً فى سرنديب فى موضع وسط ، غير قار ، جغرافياً واجتماعياً وقصصياً .

وهذه النهاية التى تختتم بها حكاية سيف الملوك تكشف عن تكوين قصصى مفتوح ، يختلف عن التكوين الدائرى الذى رأيناه فى حكاية بدر باسم الذى يجعل الحكاية تنغلق على نفسها ولا تقبل وحدات قصصية أخرى ؛ اللهم إلا بفكّها وإعادة تركيب مكوناتها من جديد ، وتعديل هذه المكونات وتكييفها لتتلاءم فى تكوين قصصى جديد ؛ وبالتالى تصبح حكاية مغامرة .

إذن ، فحكاية سيف الملوك ، بنائها القصصى المفتوح ، تقبل إمكان الإلحاق والإضافة لوحدات قصصية أخرى . ومن ثم ، فإن زرع حكاية المدخل فى جسم حكاية سيف الملوك أمر يتسق مع

إمكانات هذا الجسم، ويجعله لا يرفض هذا العضو من جهة، كما يتيح لهذا العضو أن يزيد فعالية هذا الجسم ويكسبه نشاطاً وحيوية، من جهة أخرى.

هنا، يثار الاعتراض: ولكن حكاية المدخل تأتي - من حيث هي وحدة قصصية - في بداية حكاية سيف الملوك، وقبل الوحدة القصصية التي قامت بدور التمهيد للوحدة القصصية الكبرى. وهي بذلك لم تمثّل إضافة للأحداث الداخلية في الحكاية، ولم تحاول - مثلاً - أن تحل وضع البطل غير القارّ في النهاية. ولا مشاحة في أن حكاية المدخل لم تفعل هذا ولا ذاك. غير أنها أفادت من مبدأ قابلية حكاية سيف الملوك للإضافة، وانفتاحها القصصي؛ كى تتضام معها وتشتغل على مستويات أخرى من التلاؤم. ولقد سبق أن رأينا جانباً من هذا الاشتغال وتراسلها مع الوحدات القصصية الأخرى في "حكاية سيف الملوك"، إن على مستوى الموضوع أو على مستوى التشكيل القصصي، ونستكمل الآن الجوانب الأخرى من هذا الاشتغال.

من الإشارات السابق إيرادها للوحدات القصصية لـ "حكاية سيف الملوك" تبين أنها تشتمل على وحدتين، فضلاً عن وحدة حكاية المدخل. وأولى هاتين الوحدتين عبارة عن تمهيد يدور حول إنجاب البطل ونشأته، بينما تدور ثانيتهما حول الخروج إلى مغامرته الكبرى. والتحام حكاية المدخل مع هاتين الوحدتين، باعتبارها وحدة أولى من حكاية سيف الملوك، هو

اندماج يجرى على سنن الحكايات ؛ حيث يغلب على معظم الحكايات هيمنة النسق الثلاثى . ومن المعلومات المكرورة الآن ، أن النسق الثلاثى هو أحد المياسم المركوزة فى معظم ثقافات البشر المعروفة ^(٨) .

والناظر فى تتابع الوحدات الثلاث المكوّنة لـ "حكاية سيف الملوك" يشهد تصاعداً متوالياً فى امتداد طول كل منها وفى تدافع حركته . فالوحدة الأولى - حكاية المدخل - قصيرة نسبياً وترتكز على حدث واحد . ثم الوحدة الثانية - التمهيد - أطول من الأولى وأحداثها أكثر تعدداً وتشعباً . ثم الوحدة الثالثة - خروج البطل ورحلته - وهى التى تحوز المساحة الأكبر فى القصّ والأحداث الأكثر تعدداً وتشابكاً . وهذا التوقيع المتصاعد يحقق لـ "حكاية سيف الملوك" ترابطاً بنائياً وتناسقاً موسيقياً ؛ الأمر الذى يعنى أن حكاية المدخل - بوصفها الوحدة الأولى فى هذا التوقيع الثلاثى المتصاعد - تشكل "حركة" تؤسس للحركتين التاليتين ، تفرض لهما وتتجاوب معهما .

وكما تشتغل حكاية المدخل على الجانب التوقيعى الموسيقى ، فإنها تعمل أيضاً على الجانب الصُورى (الأيقونى) ، لتحقيق تواشجها مع سائر وحدات الحكاية من جهة ، وترابط الحكاية فى كليتها من جهة أخرى . فلقد مرّ بنا - فى الإشارات السابقة لبعض العناصر القصصية من "حكاية سيف الملوك" - الإشارة إلى الرسم الذى يصوّر بديعة الجمال وهو عنصر صُورى

صريح ، بل إن هذا العنصر الصُّورى هو الذى يدفع حركة الأحداث فى الوحدة القصصية الثالثة من الحكاية . فهو الذى يثير البطل للخروج ، ويحفزه للبحث والتحرى ، وذلك عندما "فتح القَبَاءَ وفَرَدَه ، فوجد على البطانة- التى من الداخل فى جهة ظهر القباء- صورة بنت منقوشة بالذهب ، ولكن جمالها عجيب" . وهذا العنصر الصُّورى ، بما ارتبط به من بحث عن صاحبة الصورة الغائبة ، يتضمن أطواراً خمسة تسير مراحل أحداث الوحدة القصصية :

أ- صورة تتمثل للوعى .

ب- الرغبة فى هذه الصورة الفكرة .

ج- السعى للوصول إلى هذه الصورة الفكرة .

د- تشخُص الصورة (وبذا تصبح صورة- واقعاً) .

هـ- التحقق بالتواصل مع واقع الصورة .

وإذا عدنا إلى الوحدة القصصية الثانية من "حكاية سيف الملوك" ، للنظر فى مدى حضور العنصر الصُّورى فيها ، سنجد أنها- بالمثل- تتمركز حول البحث عن صاحب صورة غائب ، وأن التفاصيل متوازية مع التكييف اللازم من مثل مراعاة التذكير والتأنيث . ولكن الفارق الأساسى بين حضور العنصر الصُّورى فى الوجدتين يتمثل فى أن الصورة فى الوحدة الثالثة هى صورة بالمعنى الحرفى للكلمة ، أما الصورة فى الوحدة الثانية فهى صورة مفترضة فى الذهن ؛ صورة تفرضها نوازع النفس

ومتطلبات الواقع الاجتماعى، فالملك يكبر فى السن ويكبر معه حلمه بالابن، وريث العرش ومجدد الذكر. وتحول شدة الرغبة الحلم إلى صورة ملحة لولد فى الغيب، ولكن لا غنى عن إيجاده فى عالم الشهادة. ومن ثم كانت رحلة الوزير، للحصول على وصفة العلاج، سعيًا وراء صورة الولد. وعندما تتجسد صورة الولد الغائب فى هيئة سيف الملوك لا تأخذ الصورة كامل معالمها إلا عندما يُنصب ملكاً.

وإذا رجعنا إلى تفاصيل حكاية المدخل، باعتبارها الوحدة القصصية الأولى من "حكاية سيف الملوك"، لننظر فى مدى حضور العنصر الصوري فيها أيضاً، سنجد أنها- بالمثل- تتمركز حول البحث عن صورة لحكاية غائبة، كما سنجد أن الجزئيات التى يتضمنها هذا العنصر القصصى هى نفسها. وتشابه حكاية المدخل مع حكاية التمهيد فى أنهما لا يستعملان المعنى الحرفى المرئى لكلمة صورة، وإنما الصورة فكرة قائمة فى الذهن. فالصورة فى حكاية المدخل هى تصور لحكاية مليحة لم يسمع أحد مثلها. وهو تصور من القوة بحيث يفترض الملك وجوده، ويفرض على التاجر "حسن" تحقيقه. ولما يلتقى المملوك الخامس بالقصاص يأخذ هذا الوجود بالإمكان فى التحول إلى وجود بالفعل فى هيئة مخطوط. وبعد أن يوصل التاجر "حسن" مخطوط الحكاية إلى الملك، يتم الملك تحقيق الصورة بأن يأمر بكتابتها بالذهب، ويتم تواصله معها بإعادة

الاستماع إليها كلما ضاق صدره .

وقد يفسر دور العنصر الصُّورى فى حكاية المدخل السبب فى الاستباق اللفظى الذى يرد على لسان التاجر "حسن" ، عندما يحدد لرجاله اسم قصة سيف الملوك ، مع أنه لم يقع تعيين أى اسم لحكاية محددة حتى ذلك الحين . فقد يكون إيراد اسم القصة فى هذا الموضع ، ليس استباقاً ولا اضطراراً بسبب النساخ أو غيرهم ، وإنما هو تحديد يَمُلُّ نقلة نحو التعيين عندما يتولى التاجر "حسن" متابعة تصور الملك الافتراضى . ويمثل هذه النقطة نحو التعيين فى الوحدة القصصية الثانية تسمية وليد الملك بعد أن كان تصوراً وأمنية ، وفى الوحدة القصصية الثالثة اكتشاف اسم صاحبة الصورة المنقوشة .

كما أن دور العنصر الصُّورى فى حكاية المدخل هو الذى قد يقدم أحد أسباب أمر الملك بإعادة تدوين مخطوط الحكاية وكتابته بالذهب . وبه يكون هذا الأمر ليس بقصد الإعلاء من قيمة الحكاية وحسب ، وإنما هو رسم لصورة الحكاية ونقشها بالذهب لتتواصل مع الرسم - الذى سنلقاه فى الوحدة القصصية الثالثة - لصورة بنت منقوشة بالذهب ؛ حيث الصورة الأولى هى ملتقى النظر فى الوحدة الأولى ، كما أن الصورة الثانية هى موئل النظر فى الوحدة الثالثة .

لعل المعاناة السابقة تكون وضّحت كيف أقامت حكاية المدخل علائقها القصصية ، وبيّنت كيفية اشتغالها - بوصفها

وحدة قصصية- على مستويات عدة من التلازم والتجاوب، كى تتكامل مع حكاية سيف الملوك وتتناسق مع حكايات (الليالى) الأخرى. ومع هذا التكامل والتناسق، يبقى لحكاية المدخل تمايزها وفردتها اللذان يتركان أثرهما على قارئ المدخل للوهلة الأولى من انطباع بأنه إزاء عمل منفصل. ويبدو أنه نتيجة لهذا الانطباع حكمت أستاذتنا سهر القلماوى على المدخل بأنه مجرد مقدمة زائدة لم تكن لترد لولا أن قاص قصة سيف الملوك أراد امتداحها. وقد يفسر هذا الانطباع ما ألحنا إليه من قبل من أن حكاية المدخل لا تمتد بشخصها ولا بأحداثها إلى "حكاية سيف الملوك" نفسها، وأنه بتمام اكتناز نسخة مدونة من الحكاية تنغلق دائرة حكاية المدخل، ومن ثم تبدى حكاية المدخل كياناً قصصياً متميزاً عن السرد الذى يليه.

ولكن، لم اتخذت حكاية المدخل هذا التكوين القصصى المتميز، خاصة أننا عرفنا أنه تفرد بهذا الشكل بين حكايات الليالى؟ الإجابة بأن المدخل جاء على هذا النحو لكى يفخم من شأن قصة سيف الملوك إجابة فندناها من قبل، فضلاً عن أنها تجاهلت حكاية المدخل من حيث هى تكوين قصصى. كما إن القول بأن المدخل رسم لنا صورة القاص الوحيدة فى الليالى، أو أنه يؤيد فكرة وجود النص المكتوب لقصص الليالى منذ إنشائها الأول، لا يقدم لنا إجابة عن هذا السؤال، وإنما يقدم لنا تنويراً بالقيمة الوثائقية لجانب من مادة حكاية المدخل

القصصية .

التشكيل القصصى لحكاية المدخل :

وهكذا ، يبقى السؤال : لم اتخذت حكاية المدخل هذا التكوين القصصى المتمايز ؟ للإجابة عن هذا السؤال لا بد من تفسير موقع النظر إلى حكاية المدخل لننظر إليها من زاوية التصنيف النوعى للأشكال القصصية . ومن هذه الزاوية ، فإن ما مر بنا من معاناة لحكاية المدخل يقودنا إلى استخلاص أن حكاية المدخل لم تتخذ شكلاً من أشكال الحكاية النمطية المعهودة فى كتاب الليالى ، فحكاية المدخل ليست حكاية مستقلة منفصلة عن سواها من الحكايات ، وإنما هى وحدة قصصية ، أو حلقة قصصية ، ملتحمة مع قصة كبرى . كما إن حكاية المدخل لم تأخذ شكل القصة- الإطار ، وهو شكل سائد فى الليالى ؛ حيث كان يمكن أن تحتوى حكاية "سيف الملوك" فى داخلها . فقد رأينا أن عناصرها القصصية لا تمتد إلى "حكاية سيف الملوك" نفسها ، وأن دائرتها القصصية مغلقة ، كما إن حكاية المدخل لم تأخذ شكل الحكاية- المقدمة التى تقدم لقصة أساسية وتوطئ لعالمها أو لطروحاتها ، وبذا تنصب على مقولات القصة الأساس وحدها^(٩) . فحكاية المدخل ، وإن اقتربت فى شكلها من الشكل الأخير ، انتحت إلى أن تشغل نفسها بما هو أعم من مقولات القصة التى تلتحم بها . ولقد رأينا أنها تحولت من حكاية عن قصة سيف الملوك إلى حكاية عن رواية القصص .

إن حكاية المدخل بعد أن أقامت روابطها القصصية مع "حكاية سيف الملوك"، وشيدت علاقتها مع الحيز القصصى الذى تتواشج معه، يظل لديها فائض قصصى بادٍ. وهذا الفائض القصصى هو الذى يؤدى إلى إدراك القارئ أنه إزاء عمل مغاير لما عهده فى حكايات (الليالى) الأخرى. وهو ما قد يقوده- عند القراءة المتعجلة- إلى صرف الانتباه إلى مظاهر المادة الوصفية التى قدمتها حكاية المدخل. ولكن قراءته المدققة تفضى إلى إدراكه أن المادة الوصفية هى وسيلة فنية وتمثيل قصصى، وأنها مصاغة لكى تؤدى- بالتآزر مع العناصر الأخرى- دورها فى إبراز مرمى المدخل. فحكاية المدخل، وهى تنسج عناصرها وتحبك تمثيلاتها، كانت تعمل على إبراز الصور التى تمثل مكانة القصص وأحوال القص، وبذا تقدمت إلى أمامية اللوحة المرسومة، بل صار فى بؤرة هذه الأمامية، "مسألة الحكاية". ومن ثم، أصبحت هذه المسألة هى المركز الذى يهيمن على سائر العناصر، وصار الإعلام عنها هو الوظيفة الموحدة لعملية السرد القصصى. وبذا صار مرمى التمثيل القصصى هو الإبانة عن موقف قصاصى الليالى ومدونها من مروياتهم^(١٠).

ترتيباً على هذا، كان من الضروري عضوياً أن يتواءم شكل حكاية المدخل مع هذا الدور الإبلاغى الأساس بالنسبة إليها. ولذا لم تتبن حكاية المدخل أى شكل من الأشكال القصصية التى سبق الإشارة إليها. وإنما اتجهت إلى أن تؤسس لنفسها

شكلاً يتواءم مع غرضها ، ومع طبيعة الرسالة التي تطرحها .
ومن ثم ، تولد هذا الشكل الذى تميزت به حكاية المدخل
الليلية ، والذى أوتر أن أسميه "الحكاية- البيان" .

الحكاية- البيان والحكاية المقدمة :

وهذا الشكل "الحكاية- البيان" ليس شكلاً جديداً كل
الجدة ، إذا أخذنا الجدة بمعنى الخلق من عدم ؛ فهو شكل قريب
من شكل "الحكاية- المقدمة" كما ألحنا منذ قليل ، كما أنه
يستند إلى تقاليد أدبية عريقة فى الكتابات العربية ، تقاليد من
مثل أساليب تحرير "خطبة الكتاب" وما يظهر فيها من عناصر
الحكى عن قصة تأليف الكتاب والغرض منه ، ونظائر هذه
الخطبة والتنويع عليها . ولكن أوضح مظاهر هذه التقاليد
وأقدمها ما نجده فى مقدمة **كليلة ودمنة** ^(١١) . وهذا ما سنقف
عنده بعد قليل . ولكننا نكمل هنا بالإشارة إلى أن هذه التقاليد
استمرت حتى وصلت إلى العصر الحديث ؛ حيث استثمارها
الفن الروائى ، خاصة من حيث هى وسيلة فنية ، نلاحظها منذ
بواكيره . وأشهر الأمثلة على ذلك استخدام سرفانتس قصة
عثوره على المخطوط العربى وسيلة لاستكمال الجزء الثانى من
دون كيخوته ^(١٢) .

وعودة إلى علاقة مقدمة كليلة ودمنة مع حكاية المدخل
الليلية ؛ من البادى أن القاص المدون لحكاية المدخل قد اطلع على
مقدمة كليلة ودمنة واستوعب طريقتها جيداً ، وأفاد منها فى

تشكيل مدخله حتى إنه يكاد يمتح منها مباشرة. فالعمالان يتشابهان في غير قليل من العناصر المكونة والوسائل الفنية التي استخدمها. وسوف أوجز فيما يلي العناصر الدوال في هيكل مقدمة كليلة ودمنة ليضعها القارئ في مقارنة مع عناصر العرض الذي قدمته في البداية لحكاية المدخل الليلية :

١- ملك جبار طاغية- في بلاد الهند- يتعظ بمواعظ حكيم، فيحسن سلوكه ويستوزر الحكيم الواعظ .

٢- يرغب الملك في اقتناء كتاب في الحكمة .

٣- الملك يكلف الحكيم بوضع هذا الكتاب .

٤- الحكيم يطلب مهلة لمدة سنة .

٥- الحكيم يعتزل إلى أن أتم تأليف كتاب أسماه كتاب كليلة ودمنة .

٦- الملك يأمر بجمع أهل مملكته ليحضروا قراءة الكتاب .

٧- الحكيم يقرأ الكتاب ، والملك يسأله عن معنى كل باب من أبوابه ، فازداد منه الملك تعجباً وسروراً .

٨- الملك يسأل الحكيم عن نوع مكافأته ، والحكيم يستبعد المال ، وإنما يطلب تدوين الكتاب وحفظه في بيت الحكمة .

٩- ملك بلاد فارس ، وهو ملك عادل رشيد ، وقع له خبر الكتاب .

١٠- يأمر الملك وزيره بالبحث عن رجل أديب عاقل يتقن اللغتين الفارسية والهندية .

١١- العثور على المتطبب برزوية الذى تنطبق عليه الصفات المطلوبة.

١٢- الملك يكلف برزوية باستخراج الكتاب من خزائن الهند مهما بذل فيه من مال وجهد.

١٣- ارتحال برزويه، بعد أن اختار له المنجمون ساعة صالحة، حاملاً من المال عشرين جراباً، كل جراب فيه عشرة آلاف دينار.

١٤- برزويه يتخذ له أصدقاء- فى الهند- من كل طبقة وصناعة، إعداداً لمساعدته وتسهيل مهمته.

١٥- برزويه يسر بمطلوبه إلى أقرب هؤلاء الأصدقاء، وكان خازن الملك.

١٦- الخازن يتيح لبرزويه استنساخ الكتاب وغيره من الكتب الثمينة.

١٧- برزويه يعود إلى بلاده بعد أداء مهمته.

١٨- الملك يأمر أن يجتمع إليه الأمراء والعلماء، حيث يقرأ برزويه الكتاب على الحضور.

١٩- الحضور يمدحون برزويه ويشنون عليه، والملك يأمر له بالمكافآت السخية والمكانة العالية.

٢٠- برزويه لا يرغب فى كل هذه المكافآت، وإنما يطلب أن يقوم الوزير بتحرير مقدمة لترجمة هذا الكتاب تنوه بما قام به برزويه من جهد.

٢١- الوزير يحرر المقدمة، ويتم قراءتها في اجتماع موسع رسمي، ثم يودع الكتاب ومقدمته في خزائن المملكة.

لعله قد وضح للقارئ شدة التشابه بين ما ورد في مقدمة كليلة ودمنة من عناصر ومكونات مع ما ورد في حكاية المدخل الليلية بل إنهما تتطابقان في بعض الألفاظ والتعبيرات والتفاصيل الصغيرة، كما ورد مثلاً في تحديد مقادير المال . بل إننا الآن- بعد معرفتنا بمقدمة كليلة ودمنة بوصفها مصدر إسناد- نستطيع أن نفهم سبب ورود بعض الجزئيات في حكاية المدخل الليلية دون مبرر قصصى واضح، كما نستطيع أن نغلق بعض الفجوات التي عبرها سرد حكاية المدخل، أو تركها معتمدة لا تشف عن دلالة محددة. فنحن- مثلاً- لم نتبين لم اشترط الملك على التاجر "حسن" الاعتزال عن داره مهلة السنة إلا بعد أن رأينا الحكيم يبدأ بفعل ذلك .

ولا نريد أن نمكث طويلاً- في هذا المقام- لتبيان مدى إفادة حكاية المدخل الليلية من مقدمة كليلة ودمنة وطبيعة هذه الإفادة . وإنما نكتفى بلفت الانتباه إلى وجود تقاليد أدبية وقصصية أقرتها طرز التقديم المختلفة في التراث العربي، وأن حكاية المدخل الليلية استندت إلى هذه التقاليد في صياغة هيكلها وتأسيس شكلها المتفرد بين حكايات الليالي، شكل "الحكاية- البيان" .

وشكل "الحكاية- البيان"، كما صاغته حكاية المدخل

الليلية، يتحدد فى أنه : قصة تقوم بدور المدخل لقصة أخرى مطوّلة. وهذا المدخل القصصى ينوّه بالقصة التالية ويرتبط بها قصصياً ويتراسل معها ؛ غير أنه يتميز عنها وتكون له خصوصيته : فى مادة موضوعه القصصى ، وفى شخوصه ومجال حرّكتها ، وفى مرماه الكلى . كأن هذا الشكل ، وهو يفعل ذلك ، يريد نقض توقعات القارئ الذى استمرّأ قراءة القصص قراءة خطية ؛ حيث يتابع السرد خطأ متصلاً تتوالى عليه الأحداث وشخصياتها . ويستخدم شكل "الحكاية- البيان" نقض توقعات القارئ لإيقافه أمام مسألة أو قضية تثيرها قصة المدخل وتعلن بياناً فى شأنها ، وتكون هذه المسألة أو القضية لها طابعها العام ؛ الذى لا ينصب مباشرة على القصة الموالية ، أو عليها وحدها ، وإن تعلق بها أو شملها ، وبذا يصبح المرمى الكلى للحكاية- البيان هو الإعلام عن قضية وإعلان بيان عنها ، وإيضاح رأى فيها .

البيانى والقصصى :

ولإيضاح كيف يتمظهر هذا البيان قصصياً ، سنرجع مرة أخرى إلى مقدمة كليلة ودمنة لنرى كيف استخدمت هذا المقوم ، حتى يتضح كيف تمّت حكاية المدخل الليلية مظاهر البيان فيها قصصياً . فمقدمة كليلة ودمنة ، وهى تحكى قصة تأليف الكتاب ثم الحصول على ترجمته ، تمزج قصة الكتاب مع قصة الذين تعاملوا معه . وخلال السرد تورد على لسان الشخصيات مقاطع

تحفل بالآراء حول أهمية رشد السلوك البشرى، وضرورة خروج البشر، وأولهم ملوكهم، من ضلالتهم، واستنابهم إلى مألوف استلابهم، الداخلى والخارجى، والقارئ لباب برزويه من المقدمة يجد أنه ليس سيرة حياة كتبها الوزير كما نصّت المقدمة وإنما هو استبطان لرحلة عقل قلق، واعتراف يقطر أسى لما رآه من عماء يضطرب فيه البشر نتيجة افتقاد الوعى الراشد. والبادى أن المقدمة أحرص على عرض الأفكار والآراء، ولذا تحوّلت مقاطع كاملة منها إلى قطع أدبية رائقة ومقالات رائعة فى فضائل التعقل ودور الوعى فى التزام السلوك الراشد. وكل هذا الاحتشاد بعرض الأفكار، مع قلة العناية بالتمثيلات القصصية واعتبارها مجرد مجال لإبداء الآراء، أدى إلى بروز "البيانى" (الإعلامى) على حساب "القصصى".

أما "الحكاية- البيان"، كما تجلّت فى حكاية المدخل الليلية، فالبادى أنها أفادت من الخبرة السابقة، وسعت إلى إحداث توازن بين القصصى والبيانى (الإعلامى). بل يبدو أن وجودها فى سياق قصصى غلب، وسط الحكايات الليلية، جعلها تعطى التمثيلات القصصية عناية أكبر، ومكّنها من إدماج البيانى فى القصصى. وقد يوضح عمل الحكاية- البيان هذا إيراد شواهد من فقراتها القصصية لنرى كيف اشتغلت على التمثيلات القصصية، وكيف أدمجت بواسطتها البيانى فى القصصى. فى الفقرة القصصية الأولى من حكاية المدخل الليلية، يحدد

السرد معالم "وضع الاستقرار الأولي" بإيراد سمات عامة للملك . كأن السرد يريد أن يقول : إلى هنا وهو ملك مثله مثل كثير من ملوك الحكايات الأخرى . ولما يزيد السرد سمات الملك تحديداً بإضافة صفته المخصوصة بأنه كان يحب الحكاية ، فإن السرد لا يخبر عن موضوع أثير لدى الملك فقط ، ولكنه ينذر أيضاً بأن هذا الهوى هو المكنن الذى سيأتى منه انكسار وضع الاستقرار الأولي ، كما ينبئ- فى الوقت نفسه- بموضوع الحكاية ومجال انشغالها . وبالفعل ، نجد السرد يتوالى ، مكمل الفقرة القصصية الأولى ، بأوصاف توضح انشغال الملك بسماع الحكايات وسخاءه فى مكافأة من يأتيه بالغريب منها ، كما إن الفقرة تنتهى بظهور شخصية ثانية ، التاجر "حسن" ، وقد كان مشغولاً- بالمثل- بالحكايات ، وبذا ينضم إلى مملكة هذا الملك الذى يحب الحكايات .

وفى الفقرة القصصية الثانية تظهر الشخصية المعارضة فى هيئة وزير الملك ، وهو يكتسب دوره باعتباره "خصماً" من جرأ اعتراضه على تبديد المال فى مقابل "مجرد حكايات" . ودور "الشخصية المعارضة" هو أن تكسر حالة الاستقرار الأولية لكى تأخذ الأحداث المالية طاقة حركتها ؛ هذا من جهة ، ولكى تضع قيمة الحكايات ومكانتها موضع التساؤل ، من جهة أخرى . واعتراضات الوزير تدفع الملك لاستدعاء "التاجر حسن" و"تكليفه بالمهمة" ، التى ستكون "المطلب" الذى يجرى السعى

للحصول عليه فى الأحداث القصصية الموالية. و"المهمة" هنا هى أن يأتية بحكاية مليحة وحديث غريب. ويظهر هنا هذا التكليف بالمهمة على أنه الرد أو "الفعل المعاكس" لنقض اعتراض الشخصية المعارضة (الخصم). غير أن هذا الرد يتضمن تحديداً لمعيار الحكاية المعتبرة فى تقدير الملك، أو على الأدق فى تقدير قصاصى الليالى ومدونيتها. فالحكاية المعتبرة - فى تقديرهم - تستحق ما ينفق من مال للحصول عليها وجديرة بالانشغال بها، أما أكثر هذه الحكايات تقديراً فهى الحكاية المفربة غير المكررة.

وهذا التحديد لمعايير الحكاية - فى تقدير صائغ الحكاية الليلية - تحديد أولي؛ حيث سيوالى إتمام بقية معايير مضمنة فيما يلى من فقرات قصصية. أما فى الفقرة القصصية الثالثة، فنقرأ أن التاجر حسن يختار خمسة من مماليكه وينتقل إليهم التكليف بالمهمة. وبما أن هؤلاء المماليك سيقومون بعمل ميدانى لجمع الحكاية، والتحرى والبحث عنها فى الجهات والأقاليم، يعنى السرد فى هذه الفقرة بضوابط التقصى فى عملية الجمع الميدانى، وتحديد الرواة الذين يتوسم أن تكون لديهم الرواية الموثوق بها. وتشى هذه الضوابط باستنادها إلى المعروف من ضوابط رواية الحديث النبوى الشريف. وتبدأ هذه الضوابط بشروط انتقاء هؤلاء المماليك الخمسة أنفسهم. وهذا ضرورى؛ حيث إنهم سيكونون حلقة فى سلسلة الإسناد

بوصفهم نقلة للنص ورواة له. ولذا تم اختبارهم على أساس أنهم "يكتبون ويقرءون"، وهم فضلاء عقلاء أدباء، من خواص ممالكهم. وهذه الصفات لا تظهر تميزهم فحسب، ولا تضمن حُسن معالجتهم لعملهم الميداني "و"تنفيذ المهمة" فقط، وإنما تبيننا أيضاً بأن الحكاية المقدرة لا توجد إلا في وسط كتابي، وأن مهارة القراءة والكتابة أساسية لمعرفة، وأن "الدراسة العامة" تكوين لا بد منه للتعامل معها. ويتأكد هذا في المقطع التالي في الفقرة عندما يوضح "التاجر حسن" نوع مهمتهم مشدداً عليهم: "أن يستقصوا على العلماء والأدباء والفضلاء، وأصحاب الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة". فالمصدر الذي يتوقع أن توجد لديه الحكاية "المقدرة" هو مصدر متعلم، ينتمي إلى ثقافة الخاصة الكتابية. والحكاية المقدرة- إذن- لا تتوقع إلا في وسط متعلم كتابي؛ إنها تنتمي إلى ثقافة المدون، ثم تنتقل إلى الثقافة الشفهية.

ويرتبط بهذا التحديد لانتماء الحكاية المقدرة بـروز مصطلح كتابي- في هذا المقطع من الفقرة- يشير إلى نوع الحكاية، وذلك عندما يكمل "التاجر حسن" تكليفه لممالكهم: "وتبحثوا لى عن قصة سيف الملوك وتأتونى بها". وهنا تفاجئنا عبارة التاجر حسن بأمرين: أولهما، أنه حدد اسماً لحكاية بعينها، بعد أن كان السرد يتحدث عن حكاية ما، وإن كانت مشروطة. وثانيهما، أنه استعمل مصطلحاً يدل على نوع بعينه من أنواع

الحكى، وهو المصطلح الذى يجرى تداوله فى الثقافة الكتابية
عموماً، بينما كان السرد يستعمل - حتى هذا المقطع - تعبيرات
من مثل: حكايات غريبة، حكاية مليحة، حديث غريب؛ أو
تعميمات أوسع مثل: الروايات والأخبار والأسمار وسير
المتقدمين. وعموماً، بالنسبة إلى المصطلحات التى تطلق على
الحكاية، نستبق بملاحظة أن السرد بعد ذلك لا يورد مصطلح
"قصة" إلا إشارة إلى حكاية سيف الملوك؛ مع أنه استخدم إلى
جوار مصطلح "قصة" تسميات أخرى: قصة سمر، سمر
وحكايات، سيرة. وقد يدل هذا التراوح فى استخدام المفردات
الدالة على الحكاية على الحال التى تم أثناءها تدوين حكاية
المدخل الليلية؛ حيث كان ما زال يختلط فيها المصطلح المتداول
فى الثقافة العالمية الكتابية مع المفردات التى تعود إلى ثقافة
المجالس الشفهية. وهذه الملاحظة تتأزر مع ما لاحظناه من قبل من
وجود معايير للحكاية تربطها بالمصادر الكتابية وتسندها إلى
مرجعية عامة، فى الوقت الذى توجد فيه معالم لمفاهيم شفهية
ما زالت تعبر عن نفسها.

أما فى الفقرة القصصية الرابعة، فيتابع السرد ما جرى
للمملوك الخامس الذى توجه إلى إقليم مصر والشام، بعد أن
نكون قد عرفنا أن الممالك الأربعة الآخرين قد رجعوا بعد أن
فتشوا ولم يجدوا شيئاً. والأحداث التى وقعت للمملوك
الخامس نعرفنا بنوعية أخرى من الرواة وطرق رواية الحكايات؛

إذ إن تقصّى المملوك يقوده إلى مجلس عمومي للقصص. ويفيدنا وصف هذا المجلس أنه مجلس يومي، يحضره من شاء، مزدحم دائماً، ينفض قبل غروب الشمس. ومركز هذا المجلس شيخ يجلس على كرسي يُحدث بحكايات وأخبار وأسمار ملاح. ويكتفى الرصف بهذه اللمحات لكي يستدعي إلى ذهن القارئ ما يعرفه من صور لمجلس القصص العمومي، الذي كان يعقد في الساحات والمقاهي وأماكن التجمع عموماً، والذي كان يجلس إليه القصاصون والمحدثون ومن إليهم من محترفي الأداء في البيئات الحضرية العربية. وهذا المجلس العمومي مغاير للمجلس الملكي الذي يستمع فيه الملك لأصحاب الحكايات الغريبة، كما أشار السرد في البداية؛ كما يختلف عن المجلس الموسع الذي حضره "كل أمير عاقل" وكل عالم فاضل، وكل أديب وشاعر لبيب؛ حيث قرأ "التاجر حسن" حكاية "سيف الملوك"، كما وصف السرد قرب النهاية.

وهذه الإشارات إلى تلك المجالس القصصية المتباينة تحدد مجالات القص في وقائع السرد المتتالية؛ ولكنها في الوقت نفسه - تصنع علامات تنبه القارئ إلى الاختلافات التي تنشأ عن هذا التباين في المجالس القصصية، اختلافات في نوعية الرواة الذين يقصون، وفي طبيعة ما يقصون. ولقد أوماً السرد إلى أن القصاص المحترف نفسه يكنز كتباً، يخفيها في بيته، فيها حكايات من نوعية خاصة لا يطلع العامة عليها في

مجالسه القصصية العامة، من بينها حكاية سيف الملوك نفسها. أما أبرز الاختلافات بين نوعية الرواة- التى تظهرها الفقرة القصصية الثالثة- الاختلاف بين "الراوى- الناقل" و"الراوى- القصّاص المؤدّى". ويتمثل الاختلاف بينهما هنا فى التقابل بين دور الملوك ودور القصّاص؛ فالمملوك يجتهد فى الحصول على الحكاية مدوّنة ثم يحملها محافظاً عليها كما هى إلى أن يوصلها إلى طالبيها، والمملوك يعتمد المصدر الكتابى للنص؛ إذ يجلس إلى كتاب ويدوّن ناسخاً منه. أما القصّاص المحترف المؤدّى فهو يجلس إلى جمهوره يشافهم بمرويّاته مراعيّاً متطلبات عملية الأداء وشروطها الإبداعية.

ومع أن السرد فى هذه الفقرة القصصية يقدم صورة لوضع أخذت فيه التقاليد الإبداعية الكتابية فى عملية الرواية فى السيادة، فإنها تقدم أيضاً ملامح لاختلاطها بسمات من التقاليد الشفهية. فالمملوك يلجأ إلى القصّاص المحترف ليحصل على الحكاية المطلوبة، ولم يلجأ- مثلاً- إلى خزائن الكتب كما فعل برزويه؛ وإن كان القصّاص لن يعطيه الحكاية عن طريق المشافهة؛ وإنما عن طريق النسخ من كتاب مدوّن. ولما فرغ المملوك من نسخ الحكاية قرأها على القصّاص وصحّحها. وهذه القراءة لما تمّ تدوينه وتصحيحه على "الشيخ" القصّاص تردّنا إلى تقاليد "السّماع" التى سادت فى أواخر عصر التدوين فى الثقافة العربية؛ وذلك بتدوين أمالى الأساتذة أو النسخ عنهم، ثم

قراءة المکتوب علیهم وتصحيحه .

والقصاص، أيضاً، كما يصوره السرد، ليس قصاصاً خالص الانتماء للثقافة الشفهية، فضلاً عن أنه ليس الراوى الشعبى الدقيق، فهو من قصاصى "الكروسى" وليس من قصاصى "الساحات". وهو، وإن جلس إلى العامة "يحدثهم" ويقص عليهم، يحجب عنهم القصص المقدرة، ويكنزها فى داره، فى كتب مذكورة، لا يطلع عليها إلا الخاصة القادرون. والقارئ يعرف من سلاله هذا القصاص طائفة تعتمد أساساً على المصدر الكتابى، وأن منهم طائفة تحتفظ بكتب «مراجع» يعودون إليها للمذاكرة قبل أدائهم الشفهى، وآخرون يقرءون منها مباشرة على جمهورهم. وعموماً، فإن احترام «الكتابية» وإعطاءها مكانة عالية يمتد مهيمناً على الذهنية الشعبية، وكثيراً ما نلقى من المؤدين من يدلل على مصداق ما يرويه بأنه "مذكور فى الكتب". وأمر الملك، فى نهاية السرد، بتدوين حكاية سيف الملوك وحفظها فى خزائنه يساير هذه القيمة التى استقرت للمكتوب، ويكون هذا الأمر الملكى تفخيماً للحكاية من وجهين: الأول أنها حازت على رضا الخاصة وتقديرهم؛ والثانى كونها أصبحت كتاباً مذكوراً وتراثاً مدوناً.

ولحن التمجيد والانتصار، الذى يسود مقاطع الفقرة القصصية الخامسة والأخيرة، هو فرحة بتحقيق حكاية سيف الملوك مكتوبة فى هيئة كتاب مخطوط. بل إننا سنجد أنها

تكتب لمرة ثالثة بخط "التاجر حسن" ، ثم مرة رابعة بالذهب بأمر الملك وعلى أيدي كُتَّابه . وقد يقبل القارئ إعادة كتابتها في المرة الأخيرة باعتبار أنها تتويج لها وتهيئة لضمها للخزانة الملكية ، ولكن إعادة كتابتها بخط "التاجر حسن" تستوقفه ولا شك ، وخاصة أن عبارة السرد تستخدم وصفاً لإعادة الكتابة يستوجب التوقف . فهي تقول : "ثم إن "التاجر حسن" أخذ القصة وكتبها بخطه مفسرة" . قهل تقصد العبارة بالتفسير المعنى العامى الذى يفيد وضوح الكتابة وإبانة رسم حروفها ؟ أم أن التفسير هنا يشير إلى شرح القصة وتوضيح تفصيلاتها والإبانة عن دلالتها كما تصورها التاجر حسن ؟ والمعنى الأخير يفضى إلى أن قصاصى الليالى ومدونيهها يلمحون إلى عمليات التعديل التى تخضع لها الحكاية عند إعادة كتابتها ، سواء نتيجة للرقابة الداخلية والخارجية ، أو بسبب تباين القيم الاجتماعية واختلاف المعايير الجمالية ، فضلاً عن تأثرها بالدخول فى منظومة كتابية ، فى مجموع من الحكايات يضمها كتاب واحد . وهذا ما حدث لقصة سيف الملوك ، كما جرى لحكايات الليالى .

وتواصل الفقرة القصصية الخامسة سردها بإبراز دور القصاص المحترف باعتباره "الشخصية المساعدة" فى إتمام المهمة التى كان المملوك مكلفاً بإنجازها ؛ ألا وهى الحصول على نسخة من حكاية سيف الملوك . ولذا نجد أوصافاً تتم تحديد وضع هذا

القصاص، كما أرادت الحكاية أن تبين عنه . ففضلاً عن الملامح التي ربطت بينه وبين الأداء الشفهي للعامة، والملامح الأخرى التي أظهرت أن ارتباطه الأقوى هو بالثقافة الكتابية العامة، تقدم الفقرة الخامسة أوصافاً تؤكد هذا الانتحاء بإسباغ سمات جسدية ومعنوية طيبة ومحبة تبعده عن الصورة الرديئة المعهودة للقصاص المحترف . فهو لديه معرفة وعلم ودراية فوق مدارك العامة، ولكنها تحت طلب الخاصة القادرين والعارفين قدرها . وعندما يصل السرد إلى موقف تمنع القصاص ومساومته على ثمن إتاحة قصته للمملوك المتلهف، يكون القارئ قد وصله ملمح مهم من ملامح وضع قصاص الحكايات . فالدلالة الأولية لهذه المساومة أن القصاص يعرف قدر ما يكتنزه، وبالتالي يعرف كيف يعزز من قيمة حكاياته، ويرفع من مكانتها، أما الدلالة الثانوية، فهي أن الحكاية قد غدت "سلعة"، مثلها مثل أى سلعة فى السوق، تخضع لأعراف السوق وآلياته وتُقيّم بالمال . وهذا ما ينبه القارئ إلى الظرف الاجتماعى -الاقتصادي الذى كان أرضية التغيرات الثقافية التى كان أحد مظاهرها سيادة الكتابية . وفى كل الأحوال، استخدمت حكاية المدخل الليلية هذه الملامح والعلاقات لتُعلى من شأن القصاص ومروياته، ربما بقدر من تكبير النسب، فى مقابل الوضع المهمش لهما فى حركة الواقع المعيش .

ومع هذا، فإننا عندما نقرأ وصية القصاص وشروطه المطوّلة،

بخصوص صون الحكاية، والتي ألقاها على المملوك عندما كان على أهبة السفر عائداً إلى بلاده بعد أن حصل على نسخة من "حكاية سيف المملوك"، نجد أن عبارات الوصية مأخوذة بنصها من الأقوال التي توالى ترديدها بين منتقدي القصص ومنتقضي القصصين في التراث العربي^(١٣)؛ تلك الأقوال التي أشاعت موقفاً من القصص والقصصين مازالت آثاره باقية في ذهن الدارج حتى اليوم. وكل من مارس عملاً ميدانياً لمس هذا ويعانى منه حتى الآن. وها هو القصص يشترط على المملوك ألا يروى القصة "على قارعة الطريق" (في المجالس القصصية العامة!). وألا يحكيها عند العامة من "النساء والجوارى، ولا عند العبيد والسفهاء، ولا عند الصبيان (ناقصي الإدراك!)". ولكي يحل السرد التناقض بين عبارات وصية القصص، وبين وجود القصص نفسه وممارسته مهنته وبين وجود السرد نفسه وحكايته وحكايات الليالي جميعاً، يلجأ إلى اعتماد مبدأ الازدواجية منطلقاً لتبرير ازدواج النظرة إلى هذه الظواهر وطرق التعامل معها. والقصص - بناء على هذا المبدأ - تنقسم إلى فئتين: فئة معتبرة لها قيمتها الفنية وتقديرها الاجتماعي، وفئة غير معتبرة على المستويين. وأساس انقسام القصص هذا هو انقسام جمهورها المفترض إلى طبقتين: طبقة الخاصة وطبقة العامة. وطبقة الخاصة - كما تظهر في السرد - تتكون من الشرائع التي تعلى السطح الاجتماعي، إما بسبب السلطة

"الملوك والأمراء" أو بسبب الثروة "التجار وأصحاب الأملاك"، أو بسبب التعليم "العلماء والكُتَّاب والأدباء". أما طبقة العامة فهي تتكون من الشرائح الدنيا في المجتمع، وقد أتى هذا التدنى إما بسبب تدنى نوعية المهن التي يمتثلونها، أو بسبب مكانتهم الاجتماعية الهامشية (ومن هنا اندرجت النساء الى جوار العبيد). ومن ثم، فإن التعليم النظامي متاح، ويتجلى مظهره الأول في تعليم القراءة والكتابة لأبناء أى من هاتين الطبقتين، يختلف، إن لم ينعدم، بالنسبة إلى أبناء العامة. وكذلك، فإن المعرفة التي يتم تداولها بين أبناء هاتين الطبقتين تختلف مادة وطبيعة. وعليه، فإن وعى أبناء كل من هاتين الطبقتين يختلف ويتباين وفقاً لاختلاف نوعية تشكيل هذا الوعي وتنمية مداركه معرفياً وثقافياً. وانطلاقاً من التسليم بهذه الازدواجية استساغ السرد هذا التناقض؛ ولذا نرى القصص يشترط على المملوك حجب حكاية سيف الملوك عن العامة، ولكنه- في الوقت نفسه- يطلب منه إتاحتها للخاصة: "وإنما تقرؤها عند الأمراء والملوك والوزراء وأهل المعرفة من المفسرين وغيرهم". وفعل القراءة المستخدم في العبارة يعيد تذكيرنا من جديد بالإشارات التي جرى تواليها عن سيادة المفاهيم الكتابية، وعن ارتباط هذا بمواصفات الراوى وتحديد نوعية الجمهور والمتلقين، كما صوّرها قصاصو الليالي ومدونوها، أو قل كما بثّه صائغ حكاية المدخل الليلية ومعلن بيانها.

لعل هذه المقاربة إذن - تكون قد بيّنت كيف أن حكاية المدخل الليلية لم تكن محض إضافة وتزيّد، وإنما هي وحدة قصصية تضامت مع الوحدات القصصية المكوّنة لقصة سيف الملوك، وإن ظل لها تمايزها بوصفها حكاية مدخل. كما إنها تناسقت مع حكايات (الليالي) المحيطة، وإن ظل لها تمايزها- أيضاً- من حيث هي حكاية تنطق عن الحكايات. واكتمل تمايزها بصياغتها لشكلها المخصوص الذي يتوافق مع دورها ومع قضيتها ومرماها.

ولعل الشواهد الأخيرة تكون قد بيّنت كيف استخدم هذا الشكل المخصوص أركان الحكاية، من وصف ورسم للشخصيات والأدوار التي تعزى إليهم والأحداث التي تقع لهم، لكي تكتسب تمثيلات القصصية فاعليتها وتعمل على مستويين متوازيين: المستوى القصصى الحكائي والمستوى البياني الإعلامي. ولعل هذا العمل يكون قد وضح إفادتها من التقاليد والأشكال السابقة عليها لإحداث هذه النقلة التي قامت بها على مستوى التشكيل القصصى، كي تؤسس شكلها المتميز: "الحكاية-البيان".

والبيان الذي أعلنته هذه الحكاية يدعونا إلى معاينة حكايات (الليالي) من جديد، وإعادة فحص المسلمات والأحكام التي ران عليها الدهر فاتخذت شكل التقارير المنتهى منها. وقد يسهم بيان كتاب (الليالي) عن حكاياته في إرساء فهم أدق

وأغنى لحكايات الليالى، إذا تمت مقاربتها فى ضوء رؤية علمية ومنهجية منضبطة تركز على فحص ميدانى يُعين حضور حكايات الليالى فى الواقع. وربما كان من أولى المسلمات التى يجب نقض التسليم بها- بناء على نتائج هذه المقاربة- وصف كتاب (ألف ليلة وليلة) بأنه كتاب شعبى يضم حكايات شعبية. فلا شهادة (ألف ليلة وليلة) نفسها، ولا معطيات الواقع الميدانى، تؤيدان إلى الاطمئنان إلى أن كتاب (ألف ليلة وليلة) كتاب «شعبى» بالمعنى العلمى الدقيق.

ودعوة «البيان» الذى أعلنته الحكاية الليلية لإعادة القراءة وإعادة فحص المسلمات، تمتد إلى أحكام أخضعت لها العلاقة بين التراث العربى والمأثور الشعبى العربى، كما تمتد إلى التقارير التى سادت عن الأشكال والأنواع التى أنتجها وتجلّى فيها إبداعهما: المختلف والمؤتلف.

الهوامش

(١) ألف ليلة وليلة: طبعة مصورة عن الطبعة الأولى بمطبعة بولاق سنة ١٢٥٢ هـ (١٨٣٥م). "وحكاية بدر باسم" على الصفحات من ٢٤٢ إلى ٢٦٣، أما "حكاية سيف الملوك" فهي على الصفحات من ٢٢٦ إلى ٢٩٤، والصفحات الخاصة بالحكاية- البيان المدخل هي من ٢٦٣ إلى ٢٦٦ من الجزء الثاني من تلك الطبعة.

(٢) سهير القلماوى: ألف ليلة وليلة" دار المعارف بمصر، ١٩٥٩. والصفحات: ٦٩ و٧٩ و١٠٨ هي مصدر الاقتباسات.

(٣) الدالة: يستخدم الرياضيون هذا المصطلح بمعنى المتغير الذى تتوقف قيمته على متغير آخر، وقد نقل بروب هذا المصطلح إلى الدراسات الشعبية عندما استخدمه فى دراسته الرائدة لمورفولوجيا الحكاية المغربية، وقد وهم البعض وترجم المصطلح إلى العربية بكلمة: وظيفة. وعلى أية حال، فقد استخدم هذا المقال مصطلحات أخرى لبروب دون تكرار للإشارة حيث لا تخفى عليه.

(٤) انظر، على سبيل المثال، فصل: "البشر- القصص" ضمن كتاب: مفهوم الأدب، تأليف تزيفتان تودوروف، ترجمة منذر عياشى، النادى الأدبى الثقافى بجدة. ١٩٩٠ ودراسة فريال غزول المتميزة: Fe- rial J. Ghazoul: The Arabian Nights: A Structural Analysis, Cairo. 1980

(5) Peter Heath: Romance as genre in ((The Thousand and One Nights)): Journal of Arabic Literature, part: vol X VII. 1987. part II: V XIX 1988.

(٦) القباء: ثوب يلبس فوق الثياب أو القميص ويتمنطق عليه.
المعجم الوسيط.

(٧) والتزاوج: الشفاهية والكتابية: ترجمة حسن البنا عز الدين،
عالم المعرفة العدد ١٨٢، الكويت. شباط، ١٩٩٤ ويتأسس الكتب على
إفادة عميقة من نتائج الدراسات المعاصرة التي تناولت جوانب من
الشعبيات وربط بينها ليخرج بمركب نافذ النظرة وكلية الرؤية في الآن
ذاته. وعموماً، يلتقى هذا المقال مع غير قليل من طروحات الكتاب.

The Encyclopaedia of Myths and Legends of (٨)
All Nations: H.S. Robinson and K. Wilson; Kaye
& Word Ltd. London. 1977.P.P. 1110-1111.

(٩) انظر مناقشة فريال غزول لمصطلح Induction في:
The Arabian Nights in Shakespearean Comedy:
(The Sleeper Awakened)) and The Tale of the
Shrew, by Ferial J. Ghazoul in : The 1001 Nights:
Critical Essays and Annotated Bibliography: Dar
Mahjar, Cambridge, Massachusetts. 1985.

(١٠) انظر في استراتيجيات المعنى في الحكاية: ألف ليلة وليلة أو الكلمة
الحبيسة: تأليف جمال الدين بن شيخ، ترجمة فؤاد الدهان، "فصول"
مجلة النقد الأدبي المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٤، وكذا
كتاب: Story- Telling Techniques in Aarain Nights:

by David Pinault, Brill. 1992

- وخاصة مناقشته للشكل والمعنى فى "حكاية مدينة النحاس"،
الصفحات ٢٣٩-٢٣٩
- (١١) عبد الله بن المقفع: كليله ودمنة، دار بو سلامة للطباعة
والنشر، تونس، ١٩٧٧
- (١٢) ميغيل دى سرفيس: دون كيخوته، ترجمة عبد العزيز
الأهوانى، (الألف كتاب ١٣٣)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،
١٩٥٧، المجلد الأول. وخاصة الفصل التاسع، الصفحات ٩٩، ١٠٤
- (١٣) انظر عن هذه الأقوال: ألفت كمال الروبى، الموقف من القص
فى تراثنا النقدي، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١
- x فصول، مجلة النقد الأدبى، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث،
خريف، ١٩٩٤

الأدب الشعبي وقضية الإزاحة والإحلال في الثقافة الشعبية x

الواقع الثقافي المتغير

تعاورت أقطار الوطن العربي في العصر الحديث تغيرات تجلت في بنياتها كافة: الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية. وقد تزايدت وتائر هذه التغيرات في العقود الأخيرة بمعدلات عالية. ويكابد المواطنون العرب وقائعها ويتجادلون معها وفق تنوع مصالحهم وتوجهاتهم ودرجات وعيهم بما لا مجال للخوض فيه الآن. وقد أوضح الدارسون المعاصرون ملامح هذه التغيرات بتأريخها حيناً، وبالبحث النوعي المفصل أحياناً أخرى، فأضافوا إلى خبرة المعاينة والمعايشة خبرة الكشف بالتحليل والتنظير تبعاً لاختلاف مناهجهم ورؤاهم، مما لا مجال للتزيد فيه هنا. وإنما يكتفي هذا المقال بهذا الإقرار الأولي بالتغيرات المتوالية التي حدثت - وما زالت تحدث - في

x الأدب العربي: تعبيره عن الوحدة والتنوع، عدد من المشاركين، تحرير: عبد النعم تليمة، جامعة الأمم المتحدة ومركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت، مارس، ١٩٨٧

البنى الاقتصادية والاجتماعية والثقافية في أقطار الوطن العربي، ليتخذ من هذا الإقرار منطلقاً أساسياً له في مقارنته للظواهر الثقافية.

وما يحتاج إلى فضل إبانة في هذا الإقرار الأولي أمران يتصلان به ويجدر التنويه بهما بداية. أولهما: أن تركيز المقال - فيما يلي - على القضايا الثقافية، الشعبية بالخصوص، لا يعني نظرة ثقافية عازلة. وإنما يتم التركيز بقصد تحديد المجال سعيًا نحو وضوح الرؤية. غير أن المقال يتحرك وفق منهجية ترى أن المجتمع الواحد تنتظمه بنية كلية، يحكم العلاقات بين مكوناتها - من بنى نوعية - جدل دائم. ثانيهما: أن التغيرات، التي امتدت إلى البنية الثقافية في المجتمع العربي المعاصر، قد تفاوتت سرعتها من فترة إلى فترة، وقد يبرز أثرها في جانب عن جانب آخر، غير أن وطأتها تظهر في الفترة الراهنة بصورة جلية.

والبادي أن البنية الثقافية تمر في أيامنا هذه بلحظة تحول، قد تكون فاصلة في إحداث مزيد من التحولات الحادة، ستؤثر - ولا شك - على صياغة صور المستقبل. والبادي - أيضاً - أن اتجاهات التغير الثقافي لا تلقى رضا من المثقفين الوطنيين، وينظرون إليها باعتبارها اتجاهات للتغير بالسلب إن لم تكن خطراً على الثقافة الوطنية وتزييفاً لوعي المواطنين وتفكيكاً لانتمائهم الوطني، وآية ذلك ما يجري من أحاديث ومناقشات ومداولات حول أزمة

الثقافة في السنوات الأخيرة.

وتجري هذه الأحاديث والمداولات على المستوى القومي مثلما تجري على المستوى القطري، سواء من جهة المسؤولين الحكوميين أو من جهة المثقفين وكتاب الدوريات والصحف. فقد احتلت أزمة الثقافة، أو جانب من جوانبها مثل الكتاب أو المسرح أو الموسيقى أو السينما... إلخ، مكاناً شبه ثابت في كثير من الصحف والدوريات والندوات والملتقيات في الأعوام الأخيرة. وتناولت تصريحات وزراء الثقافة ومسؤوليها وقراراتهم هذه القضية بصورة شبه منتظمة. وما زالت القضية مطروحة للمداولة على مجلسي الشعب والشورى المصريين. وقد تابعت لجنة الخدمات التابعة لمجلس الشورى، منذ دور الانعقاد العادي الخامس (١٩٨٥)، مناقشة موضوع "نحو سياسة ثقافية للإنسان المصري" كما أصدر المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب، التابع للمجالس القومية المتخصصة، تقريراً مشابهاً. وكذلك فعل المركز القومي للبحوث الاجتماعية. أما المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، التابعة لجامعة الدول العربية، فقد واصلت سلسلة من المؤتمرات للوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي، وخاصة منذ الدورة الرابعة (الجزائر، أيار/ مايو عام ١٩٨٣) التي كان موضوعها "نحو أمن ثقافي عربي". هذا فضلاً عن اجتماعات خبراء المجالات النوعية المتوالية.

غير أن هذا الالتفات إلى ما يجري على الساحة الثقافية من تغيرات والتنبه إلى مخاطرها، خضع لنظرة تجزئية في أغلب الحالات؛ إذ إن كثيراً من المعالجات للوضع الثقافي يتناول جانباً من جوانب البنية الثقافية، أو مكوناً من مكوناتها، عازلاً إياها عن سائر الجوانب والمكونات. وعندما جرى مؤخراً الانتباه إلى مبدأ رسم "خطة ثقافية" أو "سياسة ثقافية" فعلت النظرة التجزئية فعلها، وتمت معالجة الثقافة باعتبارها عناصر وأجزاء وأنواعاً منفصلة يتم جمع بعضها إلى البعض الآخر باللصق والتجاور. وسقط من اعتبار هذه النظرة تواشج هذه الأجزاء والمكونات وتراسلها في شبكة من العلاقات تربط بينها لتكون منها بنية متكاملة.

وليست هذه النظرة التجزئية بمعزولة عن منظور أصحابها للثقافة، من حيث طبيعتها وحدودها ومبدايها الذين ينتجونها ويستهلكونها. وينبع هذا المنظور للثقافة من رؤى أصحابه الاجتماعية، على تباين وعيهم واختلاف توجهاتهم وتنوع مواقفهم، فضلاً عن نوعية تكوينهم الثقافي ودرايتهم بالجمال الثقافي. وهذا المنظور للثقافة - في إجماله - لم ينتج هذه المعالجات التجزئية للواقع الثقافي فحسب، بل كرّس أيضاً نظرة "صفوية" للثقافة. وعلى اختلاف الرؤى والتوجهات، قصر - في الأغلب - مفهوم الثقافة على "الثقافة الرسمية"، وأسقطت "الثقافة الشعبية" من الاعتبار. ومن هنا، فإن

الإشارات المتكررة والمعالجة المتنوعة للتغير الثقافي كان يقصد بها دوماً "الثقافة الرسمية" أو جوانب منها . وفي الحالات القليلة التي أشير فيها إلى بعض مكونات الثقافة الشعبية كان الطرح يدور عادة حول زوال هذه المكونات أو تعرضها للانقراض . ومع اختلاف دواعي هذه الإشارة ، ودوافع هذا الطرح ، يبقى أن هذه الإشارة غير كافية ، وأن هذا الطرح غير دقيق ، ولا يوفران فهماً واعياً لأبعاد المشكلة ، لما يتضمنه من تشويش مفهومي وتضليل أيديولوجي . ولكن قبل أن نمضي في معالجة التغير الجاري في الثقافة الشعبية علينا أن نقف لنبسط مصطلحيننا : الثقافة الشعبية والثقافة الرسمية :

١- التمايز الثقافي

درجت الكتابات العربية الحديثة على استعمال لكلمة "ثقافة" يفيد معاني تدور في دائرة "الإلمام بفروع المعرفة الفكرية والأدبية والفنية" . وقد تتسع هذه الدائرة لتشمل الإنتاج في هذه الفروع نفسها . غير أن هذا الاستعمال الأخير مقيد إلى حد كبير ؛ لأن الإنتاج نفسه يعتبر منتماً إلى فروع معرفية متخصصة . والتخصص - وفق هذا المفهوم الشائع - مغاير لمبدأ "الإلمام" الثقافي ، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى ، فالاستعمال الدارج للكلمة يربط بينها وبين صقل الفرد وتهذيبه الذي ينتج عن هذا الإلمام بفروع المعرفة الفكرية والأدبية والفنية . وهذا المفهوم الدارج للثقافة يُبعدها إلى حد كبير عن المعرفة

العلمية المتخصصة، وبخاصة في مجال الطبيعيات والرياضيات، اللهم إلا ما كان تبسيطاً لها، فضلاً عن استبعاده أصلاً للخبرة العملية واليدوية، خبرة التعامل مع أدوات إنتاج العيش وتنظيم سبله، وما ينتج عن هذه الخبرة من تنظيم للعلاقات على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

وهذا المفهوم الدارج للثقافة يتجاهل بعدها الاجتماعي، بل الواقع أنه يقصرها على قيم ومعايير تُسَيِّدُ طبقة اجتماعية بعينها، ويُدَعِّمُ هذه المعايير والقيم تراث من الإنتاج الثقافي تتبناه هذه الطبقة باعتباره أقوم المنتوجات الثقافية وأجدرها بالبقاء^(١).

لقد دخلت كلمة ثقافة - باستعمالها الحديث هذا - إلى الحياة الفكرية العربية نتيجة لعمليات التثاقف التي تمت إثر اقتحام الغرب الأوروبي لوطننا العربي. وهي لم تدخل بريئة مجردة أو محايدة، وإنما استزرعت في تربتنا وهي تحمل في نواتها موروثات لَقَّحها بها مستعملوها من مثقفي البرجوازية الغربية الأوروبية. وهي موروثات تحمل صفات تركز الغرب الأوروبي حول ذاته ثقافياً، وقيم ومعايير البرجوازية الأوروبية للثقافة، طبقياً ومعرفياً. وقد كان أحد نتائج استزراع هذا الفهم للثقافة أن وُضِعَت "الثقافة" - وفقاً للنموذج الثقافي الغربي - في مقابل

(١) انظر مادة "ثقافة"، في: أليكة هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢)، وحيث يرد هذا الرأي نقلاً عن: سابير، "الثقافة: الحقيقي منها والزائف"، ص ١٥٢.

جمود الفكر العربي السابق على الاختراق الأوروبي الغربي أو تخلفه. وأصبح مفهوم الثقافة يجبر وراءه سلسلة من الترادفات والإزاحات الدلالية. لعل المترادفة التالية تُعبر عنها: الثقافة = الانفتاح على النموذج الثقافي الغربي وتبنيه = الرقي = التمدين = الحداثة = المعاصرة، في مقابل سلسلة أخرى من الترادفات والإزاحات الدلالية للوضع الثقافي السابق على الاختراق الأوروبي الغربي. استمرار النموذج الثقافي العربي التقليدي: الجمود = التقليدية = السلفية.

وقد يفسر لنا المفهوم السابق تردد استعمال كلمة ثقافة في الخطاب العربي المتشاقف مع الغرب الأوروبي، بينما يقل وجودها في الخطاب العربي التقليدي، وينعدم في الخطاب السلفي. كما قد يوضح لنا المفهوم السابق أحد أسباب إسقاط الثقافة الشعبية من الاعتبار الثقافي، والنظر إلى الثقافة الشعبية على أنها: لا ثقافة، أو أنها مضادة للثقافة، أو أنها تجسيد للتخلف الثقافي. وعندما اعتنى البعض ببعض مكوناتها، وأشار إلى أهمية جمعه وصوره، فقد كان يقصد صرن بقايا ومخلفات أثرية أو في طريقها لأن تكون، وبوصفها شواهد على عصر وعقلية مضيا أو يجب أن يمضيا، مثلما نفعل مع شواهد التاريخ الطبيعي. إن مؤثرات من "النظرية التطورية" في الفكر والثقافة كانت ما زالت مهيمنة، وفيها كان يتم ترتيب المجتمعات والثقافات وفق مدرج ارتقائي: أدناه البدائي، وقرينه

الفولكلوري، وقيمته النموذج الأوروبي الغربي.

بيد أنه من طرائف جدل الأفكار أن أحد رواد النظرية التطورية في الأنثروبولوجيا، وهو تايلور، هو الذي قدم في كتابه "الثقافة البدائية" (عام ١٨٧١) تعريفاً للثقافة شاع من بعده، وأصبح أساساً للتحويل في مفهوم الثقافة في الدراسات الإنسانية المعاصرة. فالثقافة في تعريفه "هي ذلك الكل المركب الذي يشتمل على المعرفة، والمعتقدات، والفن، والأخلاق، والقانون والعادات، وأي قدرات أخرى أو عادات يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع"^(٢) وهكذا اتسع مفهوم الثقافة وتعمق، وأصبحت ثقافة مجتمع ما تفهم على أنها مساهمة مشتركة لكل أفراد وطوائفه وطبقاته، يشترك في صياغتها الفلاح والعامل والصانع والعالم والمفكر، بل والأمي والكتابي. فهي حصيلة الخبرة التي راكمها أبناء هذا المجتمع وهم يحققون وجودهم الإنساني، وكونوا من خلالها أسلوباً في العيش ونظرة للوجود الطبيعي والاجتماعي ورؤية للحياة.

وتأسيساً على هذا المفهوم، فإننا لا نملك استبعاد جماعة بشرية أو طبقة أو شريحة اجتماعية من الإبداع الثقافي. كما أننا لا نستطيع فصل المنتج الثقافي عن نتيجته ولا عن مستهلكيه. وفي الوقت نفسه، يقودنا هذا المفهوم للثقافة إلى التمايزات الثقافية في كل مجتمع؛ إذ إن كل مجتمع منقسم

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٤، وأحمد أبو زيد، تايلور (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٧)، ص ٦٤ و٦٣.

ومتمايز اقتصادياً واجتماعياً، فبالضرورة ستكون هناك انقسامات وتمايزات ثقافية. ومع التسليم بأن المجتمع الواحد المتمايك يضم بنية ثقافية متكاملة متماسكة، فإنه لا تناقض في القول بأن هذه البنية الثقافية الكلية تتألف من ثقافات متميزة، وتشكل وحدة البناء الثقافي من خلال هذا التنوع الثقافي^(٣).

ويسري هذا المبدأ على المجتمعات التاريخية المركبة - مثلما هو الحال في مجتمعات الوطن العربي - بصورة أكثر جلاء. ومن ثم وجدت في هذه المجتمعات تمايزات ثقافية يمكننا أن نحددها على محور رأسي وفق معايير الوضع الاجتماعي، وعلى محور أفقي وفق معايير اللغة (أو اللهجة) والعرق والدين والعمل (نوع النشاط الإنتاجي) والموضوع المكاني (البيئة المحلية). ومن زاوية أخرى يمكننا أن نضم هذه التمايزات الثقافية المتعددة في قسمين ثقافيين رئيسين: ثقافة رسمية وثقافة شعبية. فإذا قلنا إن الثقافة الرسمية هي ثقافة السائدين، فإن الثقافة الشعبية هي ثقافة المسُودين. وإذا قلنا إن الثقافة الرسمية هي ثقافة من يدهم السطوة والسلطة بسبب المكانة أو الثروة أو التعليم أو الانتماء إلى النظام، فإن الثقافة الشعبية هي ثقافة عامة الناس الذين تتعاورهم هذه السلطات. وينقسم هذان

(٣) انظر: الطاهر لبيب، سوسيولوجية الثقافة (القاهرة: جامعة الدول العربية)، معهد

البحوث والدراسات العربية، ١٩٧٨.

القسمان الرئيسان إلى شرائح ثقافية، فالإشارة إليها كأقسام كبرى لا يعني تجانسها الكامل ولا خلوها من الصراع الناتج عن اختلاف المواقع والتوجهات ونوعية الوعي، بل وفروق التكوين والتخصص. وبوضع هذه الاختلافات والفروق في التقدير يمكننا التعرف إلى الشرائح الرئيسية لكل من القسمين الكبيرين.

بالنسبة إلى الثقافة الرسمية يتجمع داخلها: ثقافة الصفوة وثقافة نظامية وثقافة مُشاعة أو جماهيرية. وثقافة الصفوة هي التي يُنظر إليها على أنها الثقافة العالية أو الراقية، وهي ذات طابع تخصصي يتطلب - بداية - قدراً من التكوين وتملك الأدوات، وهذا يستدعي توفراً وتفرغاً، وبالتالي فهي محصورة - بالضرورة - في نخبة محدودة ممن يملكون إمكان الانكباب عليها إنتاجاً واستهلاكاً. ومثقفو هذه الشريحة يضمون تيارات واتجاهات تتراوح ما بين السلفيين والتراثيين وأصحاب اتجاهات التغريب والطلبيين. والثقافة النظامية هي الثقافة التي تعتبرها الطبقة الحاكمة المسيطرة الثقافة القياسية. تنظم مؤسساتها وفقاً لها، وترتب برامجها التعليمية والتربوية على أساسها، وتُخرج موظفيها وكوادرها وفقاً لمستوياتها المعتمدة. والثقافة المُشاعة أو الجماهيرية هي الثقافة التي تسعى السلطة النظامية إلى تعميمها بين أوسع الجماهير، مستعينة - إضافة إلى أدواتها ووسائلها التقليدية - بما قدمه العصر من وسائل الاتصال الحديثة

والتي تكون، في الغالبية الغالبة من الحالات، هي القابضة الوحيدة عليها. ويتم كل جهد لكي تصبح هذه الثقافة سائغة ومقبولة جماهيرياً لضمان نفاذها واتساع مجال وصولها؛ لأنها هي الحاملة الحقيقية لتوجهات السلطة وتوجيهاتها ونوع الوعي المطلوب توصيله إلى الجماهير، وهي إحدى الوسائط - إن لم يكن أهمها - لضمان استيعاب المواطن وتنميته داخل إطار مؤسسات الدولة. ومن هنا، كان ذلك الموقف الصراعى بين هذا الشق بالذات من الثقافة الرسمية مع الثقافة الشعبية والذي يتخذ أشكالاً وتكتيكات متنوعة لكي يزيحها ويحل محلها، مما سنتطرق إليه فيما بعد. وعموماً فبالنسبة إلى الثقافة الرسمية في الدولة الحديثة، إذا كانت ثقافة الصفوة بمثابة مستودعها الاستراتيجي، فإن الثقافة المشاعة أو الجماهيرية هي خطها الأمامي، اللهم إلا في حالات المثقفين والتيارات الثقافية المتجاوزة بوعيتها موقف السلطة النظامية، وتطرح نفسها كبديل طامع إلى التغيير الجذري.

أما بالنسبة إلى الثقافة الشعبية فيمكننا أن نميز فيها شريحتين ثقافيتين: ثقافة دارجة أو عامية وثقافة تقليدية أو مأثورة. وإذا كانت الشريحتان تتشاركان معاً في أنهما من إنتاج عامة الناس، ينتجونها هم بأنفسهم ولأنفسهم، ويستهلكونها في محيطهم بموازة الثقافة الرسمية أو بعيداً عنها، فإن الثقافة الدارجة تُعد في موقع وسيط حيث تسعى لتكيف أووسع مع المتغيرات الاقتصادية

والاجتماعية والثقافية من جهة ، وأن تمتد أفقياً لتشمل قطاعات أوسع . ومن هنا ، فإنها في وضع احتكاك دائم مع الثقافة الجماهيرية التي تبسطها الثقافة الرسمية . إلا أن الثقافة الماثورة التي تكتنز في ذاكرتها ومحفوظها الجمعي ذخيرة ماثور الأجيال السابقة ، وإن كانت تُعبر - في الوقت نفسه - عن خبرة الجماعة الحاضرة ورؤيتها المتكيفة مع الواقع المتجدد . وهي ، وإن كانت أكثر محلية ومحدودية ، إلا أنها تبقى الركيزة والمعين الذي تنهل منه الثقافة الشعبية .

ولكي نجمل ما فصلناه سالفاً ، نوجز القول حول الثقافة الشعبية والثقافة الرسمية :

إن الثقافة الشعبية هي التي ينتجها "العامة" . وتكتسب الثقافة الشعبية صفتها "الشعبية" نتيجة لأن العامة من الشعب هم الذين ينتجونها ويستهلكونها . فإنجازات الثقافة الشعبية هي إبداع "جمعي" ينتمي إلى جموع هؤلاء العامة ولا ينسب إلى أفراد بذواتهم . وللثقافة الشعبية وسائلها وآلياتها التي تتضمن عدم سيرورة أي منتج ثقافي ما لم يتقبله هؤلاء العامة . وبالتالي فهم لا يدمجونه في ثقافتهم إلا إذا توافق مع متطلباتهم ورؤيتهم المتجددة مع تجدد أجيالهم وتجدد ظروف معيشتهم . أما الثقافة الرسمية فتكتسب صفتها "الرسمية" نتيجة لكونها من إنتاج أفراد ينتمون أساساً إلى المؤسسات النظامية الرسمية . ويتوافر هؤلاء الأفراد على الإنتاج الثقافي

الذي تتبناه الشرائح الاجتماعية المهيمنة وترعاه ، وتقدمه على أنه الثقافة القياسية الحقة ، وهي ثقافة رسمية ؛ لأن هذه الشرائح الاجتماعية المهيمنة تكفل لها الوسائل والمؤسسات النظامية الرسمية التي تعمل على تدعيمها وبسطها ، وتضمن توصيلها وإنمائها . وهذه المؤسسات النظامية الرسمية تستبعد - عموماً - الثقافة الشعبية ، وتنظر إليها نظرة نافية ، إما باعتبارها ثقافة مشوهة مختلفة ، تنتمي إلى ماضٍ يجب تخطيه ، أو لكونها "لا ثقافة" كلياً .

غير أن هذا التعميم ، الذي يصل إلى حد التبسيط المخل ، لا يجعلنا نغفل التنبيه إلى التمايزات الثقافية داخل هذين القسمين الثقافيَّين الكبيرين ، وأنه توجد تيارات واتجاهات ثقافية داخل الثقافة الرسمية تسعى لتجاوز الطروحات الرسمية بتبني مواقف جذرية بديلة بل وإن قطاعات من الثقافة الرسمية تعترف بالثقافة الشعبية وتدخل جمعها ودرسها في مؤسسات الدولة الرسمية ، فضلاً عن أن الأجهزة التي تعمل على بث الثقافة الجماهيرية الشائعة وتسييدها تعمل على أساس المواجهة مع هذه الثقافة الشعبية بإزاحتها أو دمجها أو إبدالها بهذه الثقافة الجماهيرية . ولعلنا لاحظنا أن الثقافة الشعبية ليست معدومة الاتصال والتواصل مع الثقافة الرسمية ، على الأقل بواسطة الثقافة الدارجة . وشاهد المادة الثقافية تؤكد التواصل بين القسمين الثقافيَّين الكبيرين ، وتدعم هذه الشواهد الافتراض

بأهمية وحيوية التواصل بينهما . وما من مواطن ، مهما بلغ علمه ومكانته إلا وقد بلغته آثار من الثقافة الشعبية ، كما إنه ما من مواطن مهما بلغت أميته وابتعاده ، إلا شملته آثار من الثقافة الرسمية . ولعل هذا الاستنتاج الأخير هو ما أدى إلى التباس ران على كثير من الاتجاهات عند الدارسين الفولكلوريين من تصور أن الثقافة الشعبية "لا طبقية" ؛ بمعنى أنها ملك لكل أبناء الوطن الواحد وغير منحازة اجتماعياً !

غير أن هذا الالتباس لا يجعلنا نغفل عن ملاحظة استقطاب التمايزات الثقافية التي تجمعها الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية حول متصل ثقافي . قطبا هذا المتصل الثقافي : ثقافة الصفوة والثقافة المأثورة ، وبين هذين القطبين تتوالى التمايزات الثقافية الأخرى . ولقد أشرنا من قبل إلى أن التمايزات الثقافية ، بتياراتها المتنوعة تحيا داخل البنية الثقافية الكلية . ويؤكد هذا المبدأ التكويني ، والقائم على قانون الوحدة من خلال التنوع ، قانون بنائي آخر يحكم المتصل الثقافي ويتأسس على تبادل علاقات التأثير والتأثير والفعل المتبادل بين مكونات هذا المتصل الثقافي . ولا يحد من أثر هذه المبادئ التكوينية إلا زيادة فعل الاستقطاب الاجتماعي ؛ إذ كلما زاد الاستقطاب الاجتماعي ؛ زاد الاستقطاب الثقافي ، والعكس بالعكس^(٤) .

(٤) انظر : عبد الحميد حواس ، "الثقافة الشعبية العربية : الحال والمال" ، ورقة قُدمت إلى :

ملتقى الجامعيين التونسيين والمصريين ، ٢ ، القاهرة ، ١٠-١٤ آذار / مارس ١٩٨٥

نخرج من هذا الحديث عن التمايز الثقافي، الذي طال بعض الشيء، بأنه لا مجال لتناول قضية الثقافة على إطلاقها فهو يفضي إلى تجريدها وتعليقها في الفراغ، ويقود إلى صبها في إطار المعايير الرسمية بتحيزها الطبقي. كما ينبهنا إلى أن درس الثقافة العربية درساً يؤدي إلى حسن الإدراك والفهم لا يتأتى إلا بدرس الثقافة الشعبية العربية. فالثقافة الشعبية هي الأساس التحتي لبناء الثقافي، الذي طال اختفاؤه عن الدارسين. وتبرز أهمية هذا الدرس للثقافة الشعبية، في أقطار الوطن العربي خصوصاً، نتيجة لضخامة الكتلة البشرية التي ما زالت تعتمد الثقافة الشعبية ثقافة لها، مقارنة بالضالة العددية لمن يعتمدون الثقافة الرسمية ثقافة لهم. وتبين أهمية هذا الدرس للثقافة الشعبية عندما يتكشف دور الثقافة الشعبية وأصحابها في صياغة الثقافة المستقبلية، سواء على مستوى الدور "الراهن" أو على مستوى الدور "الممكن".

٢- مواقف "المثقفين" من الثقافة الشعبية

إذا تفحصنا مواقف "المثقفين" (الأنتلجنسيا) من الثقافة الشعبية، سنجد أنها تباينت وفقاً لتوجهات تياراتهم المتنوعة وانتماءاتهم الاجتماعية المتباينة. وسنورد هنا أبرز هذه المواقف، مع وضعنا في الاعتبار تراكب هذه المواقف أحياناً وانتقائيتها في غير قليل من الأحيان:

أ- رأي دعاة التغريب في ظواهر الثقافة الشعبية مظهراً من

مظاهر التخلف يقف حجر عثرة في طريق التمدين والتحديث (وفق النموذج الأوروبي الغربي) ، ومن ثم يجب إزالتها واستبعادها من حياتنا . ومن رأى منهم في بعض ظواهر الثقافة الشعبية شيئاً جديراً بالاهتمام فإنما لطرافة هذه الظواهر طرافة متحفية أو لعتاقتها التي تثير الحنين نحو الماضي "البريء" المفقود . ولكنها في كل الأحوال مبعدة عن واقعنا المعيشي .

ب- ويلتقي مع دعاة التغريب في موقفهم دعاة الأصولية السلفية والنقاء الديني واللغوي ، وإن اختلفت منطلقات كل منهما بالطبع . فالثقافة الشعبية - من هذا المنظور - تحريف لأصل قديم ينتمي إلى عصر ذهبي مضى وتشويه له . وقد حدث هذا التحريف وذلك التشويه نتيجة لضلال العوام وأرواهمهم . ومن ثم ، يجب التخلص من هذا الضلال والوهم والتشويه توطئة لاستعادة الأصل النقي الصحيح .

ج- ورأى دعاة القومية العربية - وبخاصة في صورتها الغالية - في ظواهر الثقافة الشعبية مظهراً من مظاهر التفكك القومي يؤكد عوامل الفارقة ويدعم "الشعوبية" . ومن هنا ، يجب محاصرتها تمهيداً لإلغائها . فالثقافة العربية الجامعة - في تقدير هذا الاتجاه - هي "التراث" أي مآثور الثقافة الرسمية الفصحى وحده .

د- أما أصحاب النزعة الوطنية فقد رأوا في ظواهر الثقافة الشعبية مظهراً من مظاهر الأصالة الوطنية ، ومجالاً للتمجيد

الرومانسي لكل نص قد يعثرون به . وقريب من هؤلاء دعاة الانفصال والتمركز الثقافي والمروّجين للخصوصية والتفرد في أنحاء متباينة من أقطار الوطن العربي .

هـ- وتراوح موقف الديمقراطيين الثوريين والماديين الجدليين من الثقافة الشعبية : من الرفض والاستبعاد ، باعتبار أن مكوناتها وعناصرها تحوي الكثير مما هو مزيف للوعي أو معوق للوعي الصحيح ، إلى الإشادة على أساس إقامة ترادف بين نسبة الشعبية في الثقافة الشعبية والشعب بالمعنى السياسي .

و- وتحت تأثير الفكر التنموي بمنحاه الاقتصادي تشكل تيار - معظمه من الأكاديميين - ينوه بأهمية التعرف على مكونات الثقافة الشعبية ، ولكن على أساس مداراتها والدوران حولها والتكيف معها لضمان نجاح الخطط التنموية .

ز- أما في مجال الإبداع الفني فقد انطلق غير قليل من المبدعين من مبدأ التأصيل الثقافي بالاستلham من عناصر الثقافة الشعبية ، وتنوعت الاجتهادات في هذا الاستلham ، وحقق بعضها نجاحات مذكورة . غير أن البعض الآخر دار في دائرة الاستلham المبترس والانتقائي ، الذي يلح على صور نمطية يعينها بنزعها من سياقها من دون تعمق في وظائفها أو علاقتها التركيبية . واستخدمت عناصر الثقافة الشعبية كمجرد شكل لإعطاء المظهر المحلي الطريف والغريب ، بينما يظل النموذج الغربي هو الأساس .

وتعكس هذه المواقف المتباينة تردد الطبقة الوسطى ورؤيتها التي يعبر عنها مثقفوها . وهذه المواقف ، وإن كانت تشير إلى نقلة في الاقتراب من الثقافة الشعبية (حتى من الاتجاهات التي نظرت إليها سلباً وسعت إلى إزالتها) . لكن القاسم المشترك لمعظم هذه المواقف هو النظر إلى الثقافة الشعبية بمنظور يؤطره تصور أساسي يقوم على تعارض ثنائي (يصل إلى التناحر) بين الثقافة الشعبية والثقافة المبتغاة (وفق مفهوم كل اتجاه لما هو الأصح والأنفع) .

وهذا التعارض الأخير يستند إلى الاعتقاد بصحة مواضعة كانت - ولا تزال - تعمل في تحريف كثير من توجهات التعامل مع الثقافة الشعبية أو الاقتراب منها . وهذه المواضعة تسلم بأن الثقافة الشعبية تكوين متكلس ، صاغته أجيال ماضية ثم جمدت هذه الصياغة وتوقفت . وما يتناقله الجيل الحاضر ليس إلا رواسب وبقايا من هذا التكوين المتكلس الآخذ في التفتت والتلاشي ، ولا يقوم الجيل الحاضر إلا بدور التكرار وإعادة التريديد لهذه البقايا والرواسب .

بيد أن الواقع الميداني ومعطيات مواد الثقافة الشعبية الحية تنفي هذه المواضعة التي يسلم بها أصحاب هذه المواقف ويعتبرونها حقيقة منتهى منها إذ تشير تسجيلات العمل الميداني وملاحظاته إلى أن الثقافة الشعبية ما زالت حية وفاعلة ، وأنها تُشكّل بنية متكاملة . وهي تستجيب لعوامل التغير وتُولد

تكوينات جديدة . وهذا يدعونا إلى أن نفرق بين ما تتعرض له الآن من عمليات الانتهاك شديدة الوطأة مستهدفة إزاحتها وإبدالها بغيرها ، وبين وصفها بالتكلس ، أو أنها ليست إلا شظايا من الرواسب والبقايا الماضية والآخذة في التلاشي . فهذا القول الأخير هو - في الواقع - ليس إلا تكريساً أيديولوجياً لعملية الاختراق المشار إليها ، وما عملية الانتهاك الذي يقع على الثقافة الشعبية ، إلا اعتراف - واع أو غير واع - من الجهات التي تقوم بالاختراق ، سواء داخلية أو خارجية ، بأن الثقافة الشعبية حية وفاعلة .

ثانياً : الأدب الشعبي جزء من الثقافة الشعبية

الواقع أن حديثنا المطول السابق عن الثقافة الشعبية لم يكن - بحال من الأحوال - استطراداً يبعد بنا عن الأدب الشعبي ، بل كان في قلب إشكالياته ، فالأدب الشعبي جزء من الثقافة الشعبية ولون من إبداعاتها ، ويسري على الجزء ما يسري على الكل ، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى ، كان من الضروري طرح أطروحاتنا السابقة بخصوص الثقافة الشعبية لكي يحدث تحول مفهومي ومنهجي لا بد منه لفهم معالجتنا لقضايا الأدب الشعبي وعمليات الإزاحة والإبدال التي تجري بصده .

ونسبياً كان الأدب الشعبي - وما زال - أكثر حظاً في الالتفات إليه من كثير من أنواع الثقافة الشعبية وألوان إبداعها . فقد حظي باهتمام نسبي من الدوائر " المثقفة " ومن الدارسين

ومن أجهزة الدولة ومؤسساتها الرسمية . وخصصت له أكثر من جامعة أستاذية أو مقررأ دراسياً . فضلاً عن أن كثيراً من الاستعمالات لمصطلح الأدب الشعبي يكاد يوحد بينه وبين الثقافة الشعبية ، حتى إن مقررأ لدراسة الثقافة الشعبية في أحد المعاهد العليا يدرس تحت عنوان "الأدب الشعبي" . بل إن كثيراً من المراكز التي أنشأتها الأقطار العربية للعناية بالثقافة الشعبية وجمعها وحفظها ودراساتها غلب عليها التركيز على الأدب الشعبي .

ويبدو أن الأدب الشعبي ، بوصفه فن الكلمة ، كان أقرب إلى التفضيل على أساس التفضيل العربي المبدي لفن الكلمة وإحلاله محلاً أثيراً . غير أن هذا الانتحاء نحو الأدب الشعبي والاهتمام النسبي به جعله هدفاً لعمليات الانتهاك بمظهرها من إزاحة وإحلال ، وقد عزز من استهداف الأدب الشعبي لعمليات الاختراق هذه كونه فن الكلمة . والكلمة يسهل توجيهها وإعادة تشكيلها لتحمل رسائل تعبر عن "فكرية" من يوجهها ويعيد تشكيلها .

ولكن ، لنتعرف أولاً على الكيفية التي كان يستجيب بها الأدب الشعبي لدواعي التغير ، ليتبين لنا - من بعد - مظاهر الإزاحة والإحلال التي وقعت عليه .

١ - الأدب الشعبي متغيراً

لا مشاحة في أن عروفاً من الماضي تمتد في الأدب الشعبي

المعاصر، فالجماعة الشعبية تكتنز في ذاكرتها مآثور خبرة الأجيال السابقة، وتدعم محفوظ هذه الذاكرة وتسند بابتداع وتبني كل وسيلة لحفظ هذه الخبرة الماضية. وللقديم والتاريخي سطرته في موضوعات الأدب الشعبي وأشكاله وصياغته، وتنطق نصوص الأدب الشعبي مبرزة بوضوح قيمة الخبرة الماضية. ونجد شواهد لهذا في الأمثال والحكايات والقصص الأسطوري والخراف. فإذا كان المثل "من فات قديمه تاه" يبرز هذه القيمة ويعلي من شأنها، فهناك من الحكايات ما يدور حول تنويعات على الشخص الذي يشتري بثروته الأخيرة أمثالا ثلاثة. ورغم استهانته في بداية الأمر بهذه الصفقة وإحساسه بالغبن وضياع ماله، فإن الأمثال الثلاثة تنجيه من المهالك وتهبه حياة جديدة. والمغزى في الحكاية ليس في الأمثال الثلاثة في ذاتها وإنما فيما يكمن خلفها من خبرة مذكورة. وتتجسد الخبرة الماضية في غير قليل من الحكايات في هيئة شيوخ مساعدين يدلون بطل الحكاية عند مفترق الطرق أو لما تستحكم الصعاب. وقد تلجأ بعض الحكايات إلى تصوير قيمة هذه الخبرة الماضية بتمثيل كناني مثلما حدث مع شيوخ مدينة الملك حكمون. فقد أصدر الملك حكمون قراراً بالتخلص من كل كبار السن (رمز الخبرة الماضية) ولم يتراجع الملك عن قراره المتعسف إلا عندما أشار أحد هؤلاء الشيوخ - كان مختفياً - على ابنه الشاب بمجموعة من الردود كشفت خطر قرار الملك.

وهكذا، تدرج نصوص الأدب الشعبي في تناولها لقيمة الخبرة الماضية من النطق المباشر المنوه بها حتى التمثيل الرمزي. وشواهد الحال تشير إلى أنه حتى في مواقف الحياة اليومية تستدعي القصص المصورة للخبرة الماضية كأمثولة للتأسي بها. ويظهر هذا في مواقف التحكيم العرفي حيث تستخدم النصوص المصورة لهذه الخبرة الماضية كشواهد أو أمثولات للقياس. ومن هذه الزاوية تصبح روايات السيرة، أو مقاطع منها، ليست تمجيداً فنياً لعالم مضى فحسب، وإنما استعداد له كمثال ونموذج قيمى أيضاً.

ومع هذا الدور الذي يلعبه الماضي في تكوين الأدب الشعبي وفي وعي مبدعيه، فإن الأدب الشعبي - مثله مثل كل الظواهر - يخضع لقانون الصيرورة والتغير الدائم. ويمتلك محفزاته النوعية التي تؤدي إلى إتمام هذا التغير من الداخل، من جهة، ومن جهة أخرى تربطه بالشروط العامة للتحويلات الاجتماعية - الاقتصادية.

وإذا كان المتصور - افتراضاً - أن "جمعية" الأدب الشعبي تتناقض مع فعل التغيير، فإن شواهد النصوص تنفي وجود هذا التناقض المتصور. ذلك أن أي إنتاج شعبي لا يصبح شعبياً إلا إذا قبلته الجماعة الشعبية وأشاعته بين أفرادها وتناقلته. وبذا يصبح انتماءه إلى الجماعة هو مقومه الأساسي، وليس انتسابه لفرد بعينه وإن عرفنا هذا الفرد. فالجماعة لا تتقبل منتجاً

وتشيعة وتتناقله ما لم يتوافق مع متطلباتها ومعاييرها . وما لا يتوافق مع معاييرها ، ولم يُرفض لأنها تطلبه ، تُجري عليه الجماعة الشعبية التعديلات المناسبة لها ولقيمتها وللغاية المرجوة منه .

والواقع أن كل جيل من أجيال الجماعة الشعبية يقوم بفرز مآثره الجماعي وانتخاب ما يراه صالحاً ، ويُعيد صياغة ما لا يتوافق مع احتياجاته ومعايير ورؤاه ، بأن يعدل من تركيبه بال حذف أو الإضافة أو إعادة ترتيب عناصره . ولا يدمج أي جيل في مآثره أي مُنتج إلا بعد أن يمر بعملية الانتخاب والترشيح والصل ، وهي العملية التي توفر للمُنتج أقصى قدر من التعبير والتمثيل لرؤى هذا الجيل وأفكاره وقيمه . إن أبناء الجماعة الشعبية ليسوا مجرد حاملين لمآثور الآباء والأجداد ونقله له ، ولكنهم مبدعون - بدرجة من الدرجات - في المقام الأول .^(٥)

ويتدعم هذا الدور الذي تقوم به "جمعية" النص بالدور الذي يقوم به "التناقل الشفوي" للنص في إحداث عملية التغيير . وقد يوضح أهمية الشفوية بالنسبة إلى الأدب الشعبي أن هذا الأدب كثيراً ما يوصف بالشفوية ، فيطلق عليه الأدب الشفوي .

والتناقل الشفوي ليس مجرد وسيلة توصيل ، وإنما هو عملية دينامية تؤدي إلى آثار بالغة الأهمية في تكوين النص

(٥) انظر : يورى سوكولوف ، الفولكلور : قضاياها وتاريخه ، ترجمة حلمى شعراوى وعبد

الحميد حواس (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (١٩٧١) ، الفصل ٢ ، ص ٥٩ - ١٥٥ .

الشعبي شكلاً ومضموناً. ذلك أن التناقل الشفوي يحرر النص الشعبي من الأطر الثابتة والمنتهى منها نتيجة التقييد بالكتابة مثلاً. وتحرر النص الشعبي يجعله قابلاً للإضافة أو الحذف أو إعادة ترتيب عناصره في إنشاء جديد أثناء عملية التناقل من شخص إلى آخر، ومن مكان إلى غيره، بل وأثناء كل أداء يقوم به الشخص الواحد. ولا تتم هذه التغييرات وفقاً لآلية النسيان أو الخطأ فحسب، وإنما تحدث هذه التغييرات - قبل كل هذا وبعده - وفقاً لتغير معايير ومنظور القائمين بالأداء والنقل. وتمثل إحدى نتائج عملية التغيير والتعديل وإعادة الإنشاء في وجود وفرة من "التنوعات" على موضوع واحد ومن "الصور المتغيرة" للنص الواحد. ويعطي الدارسون القدر نفسه من الاهتمام والتقييم لكل واحدة من هذه التنوعات والصور المتغيرة، تأسيساً على أن كل واحدة منها تمثل إبداعاً متميزاً يعكس موقفاً وظرفاً معاصراً لإنتاج كل منها. وتمثل إحدى النتائج الأخرى في إعادة تقويم دور الراوي الشعبي. فكما أشرنا، فيما أسلفنا، ليس الراوي مجرد حامل أو ناقل، وإنما هو مبدع أيضاً. فأداء الراوي لنص لا يتم عن طريق النسخ الآلي لأصل محفوظ، مهما بلغت قوة حافظته وحرصه على التطابق الكامل مع الأصل. فهو، على الأقل، سِيلُون من أدائه، ويحدث ضغوطاً على مواضع من النص، ويخفف من نبره في أخرى، أو يسارع من أدائه في غيرها، مراعيّاً - في كل الأحوال - ظرف استقبال الجمهور ومدى إصغائه وتفاعله مع أدائه،

ضماناً لأقصى فاعلية في التوصيل.

وهذا بدوره ينبّه إلى نتيجة أخرى تتعلق بدور الجمهور الإيجابي في الأداء الشعبي. ذلك أن الجمهور في الأداء الشعبي ليس جمهوراً متلقياً بصورة سلبية، وإنما يقوم بدور مشارك وفعال في عملية الأداء. مما يؤثر في الصورة النهائية الكلية لأداء المؤدّي والنص المؤدّي. ولذا، فإن نظرية الأداء المعاصرة تقوم على رصد العلاقات المتبادلة ثلاثية الأطراف: المؤدّي / المؤدى / المؤدى إليهم، كأطراف ثلاثة متفاعلة، في إطار السياق الذي تتم داخله عملية الأداء^(٦).

وقد يغري تعدد "التنوعات" و "الصور المتغيرة" للنصوص الشعبية وكذلك المجال الواسع لـ "الارتجال" في الأداء الشعبي، بتصور أن الإبداع الشعبي عملية سائبة. ولكننا نكتفي هنا - لنقض هذا التصور - بلفت الانتباه إلى دور "التقاليد" في ضبط هذه الحرية وتنظيم أطرها وإقامة توازن نهائي بين مكونات النص. وربما كان من المفيد هنا أن نشير إلى أن دراسات الأدب الشعبي كانت من أوائل الدراسات التي سعت إلى الكشف عن البنية الهيكلية النازمة لتجليات الظاهرة المتعددة والمتنوعة^(٧). كما نهت إلى درس "الثابت والمتحول" في الإبداع البشري.

(٦) انظر: Ruth Finnegan. Oral Poetry (London: Cambridge University Press 1979).

(٧) انظر: Vladimir Propp, Morphologie du conte (Paris: Seuil, 1970).

للكتاب عدة ترجمات عربية، منها واحدة اشتركت فيها مع الصديقة سهير فهمي، وقد نشر منها فصلان بمجلة الفنون الشعبية، العددان ٢٠ و٢١ سنة ١٩٨٧.

أما من حيث مادة نصوص الأدب الشعبي، فيصعب الاستشهاد بنماذج منها تمثل عمليات التغيير التي تحدث فيها . وهذه الصعوبة ناشئة عن سبب بسيط، وهو أنها كلها - بلا استثناء - تخضع لعملية التغيير . وربما كانت أولى مظاهر التغيير هي الاستبعاد نتيجة لتغير الظروف والوظائف التي كانت تتطلب وجود النص المستبعد، سواء أكانت هذه الظروف عامة أم خاصة . ومن هنا، اختفاء كثير من النصوص التي كانت متصلة بأسلوب من الحياة، أو طرائق في الإنتاج الاقتصادي أو بتصورات معتقدية، تغيرت أو تلاشت . ومن هنا، اختفاء النصوص التي كانت تؤدي مع صور من العمل لم تعد قائمة، مثل الأغاني التي كانت تردد أثناء دق الأرز لنزع غلافه الخارجي، فقد توقف أداؤها بانتشار الطواحين ومضارب الأرز الميكانيكية . ومثل ذلك حدث لكثير من النصوص التي كانت تصاحب ألوان العمل البدوي التي توقفت . ولكن الثقافة الشعبية تصطنع آلية مقابلة تحدث ترازناً مع اختفاء هذه النصوص ، ليس بإنشاء نصوص جديدة فحسب، وإنما أيضاً بإعادة انتخاب عناصر ووحدات بنائية من النصوص - المختفية بعد تفكيكها - وإدماجها في نصوص جديدة .

وتقودنا الملاحظة الأخيرة إلى أكثر الوسائل شيوعاً في إحداث التغيير المنشود في النصوص المطلوب تغييرها لتتوافق مع ظرف الأداء الجديد، وهو أسلوب التبديل لبعض الكلمات أو المقاطع أو الأجزاء . والتي قد يكون الدافع إلى إجراء هذا التبديل هو مجرد اللياقة أو الاحتشام، ناهيك بالدواعي

الكبرى الناتجة عن تغير الظروف العامة أو الخاصة. ففي روايات موال أدهم الشرقاوي المجموعة ميدانياً منذ الأربعينات، نجد بيتاً نصه "تالت رصاصة جت في بزّه الشمال بنشان"، إلا أننا قابلنا راوياً استشعر تحرجاً من التلفظ بكلمة "بز" وخصوصاً في حضور نساء، ومن هنا أبدلها بكلمة "صدر". وإذا كان الذوق الشعبي يقبل في ظروف التجمع الكرنفالي وزفة التجريس ترديد أقوال تدخل في باب السب الفاحش، مثلما يحدث في زفة دمية النبي في المساء السابق على شم النسيم ببورسعيد. إذ يهزأ الشباب بالدمية ويهينونها صائحين: "يا النبي.. يا بن حلبةوحة... ومراتك.. عرة وشرشوحة". إلا أن النص استجاب لدواعي الاحتشام، ومن هنا أبدل العبارة الأخيرة بعبارة "صبحت مفضوحة"، ثم أبدلها بتديلاً أكثر بعبارة "تبيع ملوحة"^(٨) وفي أغاني البنات التي تردد في أيام الأعراس أو في المناسبات الفرحة وأوقات السمر، نجد مجاًلاً واسعاً للاستشهاد لعملية التبديل هذه، فأغنية "ع الحوداية يا وله... ع الحوداية"، على سبيل المثال، تجر سلسلة من التباديل. ومن هنا كان طبعياً أن نجد إحدى الصور تقول: على باب المصنع يا وله... ما تكلمنيش يا وله... لا بابا يسمع"^(٩). وقريب من ذلك ما

(٨) أنظر: عبد الحميد حواس، دمية شم النسيم، ضمن الدراسات المنشورة في هذا الكتاب.

(٩) أنظر: تسجيل ميداني قمت به بتاريخ ٢٦ آذار/ مارس ١٩٧١، أصوله مودعة بأرشيف مركز دراسات

الفنون الشعبية (زينب فرغلي حسن سند، مركز تدريب الرائدات الريفيات، موط، الراوي الجديد).

يحدث في أغانيهن التي تدور حول اختيار عريس المستقبل التي تنتقل في التفضيل بين الفلاح والحرفي والموظف والضابط... إلخ، شارحة دواعي التفضيل وفق تباين الظروف وتراتب الصعود الاجتماعي لكل من هذه الفئات. وتتركب هذه الوسيلة من التبديل على نحو أكبر في القصص المعتقدى والخراف، فتدور حول شخصية معينة أو مكان محدود، مثلما هو حادث في الدائرة القصصية التي تدور حول شخصية الإمام علي بن أبي طالب.

أما التقنية أو الوسيلة الأكثر تركيباً وتحذراً في صياغة الجسم الأساسي ل ذخيرة الأدب الشعبي، فهي التي تعتمد على مبدأ التفكيك وإعادة البناء. وقد أعطت هذه الوسيلة إمكانية واسعة للتغيير وإعادة الإنشاء من جهة، كما سهّلت إمكان انتقال عناصر ووحدات من نص إلى نص آخر، ومن نوع إلى نوع مغاير، ومن مناسبة إلى مناسبة مباينة، ومن أداء وظيفة إلى الدخول في وظيفة أخرى. وإذا كانت هذه التقنية واردة في كل أنواع الأدب الشعبي وصياغته، فقد تظهر لنا هنا بوضوح في أنواع تعتمد بنائياً على تنالي المقاطع أو الوحدات، فيما يشبه التداعي الحر، وكأنها حبات متوالية في عقد منظوم أو عنقود متآلف، مثلما هو

حادث في أغاني العمل (ما عدا أغاني العمل التي تأخذ موضوعاً قصصياً أو صيغة الموال) ، وفي "العديد" . ولذا سنجد وحدات شعرية مثل الوحدات التالية تُغنى في كل من أغاني العمل وفي العديد وفق الضوابط الموسيقية لكل منهما :

صبحت تـقلب في عريض الأكمـام
والله خسارة والتراب لـمـام
صبحت تـقلب في عريض الكـم
والله خسارة والتراب يـلم
صبحت تـلمّ الدمع في المنـديل
على ولد كان يشبه القنـديل
وان كان دمع العين يـجيب حـبابي
كنا ملينا الطرق والمـسارب^(١٠)

وعلى القطب المقابل لحالة التشارك في الوحدات ، نجد الحالة التي تعتمد على المادة الموضوعية فقط في إعادة الإنشاء ، مثلما هو حادث في حالة أغاني العمل التي تعتمد المادة القصصية للسيرة الهلالية أساساً لتأليف وحدتها المكونة للأغنية ، ومن هنا لجوء الأغنية للإلحاح مستندة على أن الشخص والوقائع والمواقف معروفة سلفاً ، على النحو الذي يظهر في الجزء التالي

(١٠) انظر : عبد الحميد حواس ، "أغنية العمل والبنية الأولية للشعر" ضمن الدراسات المنشورة في هذا الكتاب .

من أغنية كانت تصاحب العمل على الطنبور :

"حسن" يقول :

يا "جبر" ... مالك باكي ؟

: باعوا النخيل وقسموا الأملاك !

ودمעה دمعين

تبكي "عزيزة" ... ودمעה دمعين

ودمעה دمعين

تبكي على "يونس" .. غريب يا عيني !

على وليفي

سكن الجبل وللا طلع الريف^(١١)

وأحسب أنه قد اتضح لنا الآن الكيفية التي يجري بها الأدب الشعبي تغييراً دائماً في مكوناته، والمدى الواسع الذي يعمل فيه هذا التغيير . ولكننا نرى أنه من الضروري التنبيه إلى أن عملية التغيير بما تتضمنه من دور كبير للارتجال هي عملية محكومة بإطار من التقاليد، كما أشرنا من قبل . ولذا، فإن عملية تغيير النصوص وإعادة إنشائها مشروطة دوماً بوجود أطر منظمة، سواء على مستوى الأشكال والأنواع أو على مستوى الصياغة والسبك، وتحت هيمنة قيم مرجعية جمالية واجتماعية^(١٢).

(١١) المصدر نفسه.

(١٢) Savend Nielsen, Stability in Musical Improvisation: A Repertoire of Icelandic Epic Songs, Acta Ethno- Musicologica Danica, 3 (Kobenhavn, 1982).

وتكشف المادة الميدانية المتعلقة بدور الارتجال في الإبداع الأدبي الشعبي، وبخاصة عند المحترفين وأشباههم من المؤدين الشعبيين، عن وجود مجموعة من الأطر والقواعد المنظمة يرتكزون عليها عند الأداء . وقد وَضَّحَ باري ولورد^(١٣)، وأتباعهما من أصحاب "المدرسة الصيفية"، أن المؤدي الشعبي يكتنز في محفوظه رصيذاً من الصيغ ينهل منها أثناء أدائه، ويستخدمها كركائز تساعد على مواصلة نسج إنشائه للنص المستعاد. كما كتب الأبندوي دراسة شيقة لآليات الأداء عند شاعر السيرة الهلالية وكيف تتحرك عملية الصياغة خطوة خطوة بناء على أسس مفكر فيها جيداً، رغم طابع الارتجال الذي يسم عملية الأداء^(١٤).

نخرج من كل هذا - إذن - بالقول بأن عملية التغير عملية دائبة الفعل في الثقافة الشعبية عموماً، والأدب الشعبي خصوصاً. وأن للأدب الشعبي، والثقافة الشعبية عامة، آليته ووسائله في إجراء عملية التغير من الداخل. وأن هذا التغير يتراسل مع الشروط الاقتصادية والاجتماعية والثقافية المتغيرة، ويتوافق مع مصالح مبدعي الأدب الشعبي نفسه ومنظورهم وتوجههم المتغير. وبالطبع، تتفاوت سرعة التغير في مكونات

(13) Albert B. Lord, The Singer of Tales (New York: Athenuem, 1978)

(١٤) انظر : عبد الرحمن الأبندوي، "السيرة بين الشاعر والراوى"، ورقة قدمت إلى : المؤتمر

الدولى للسير الشعبية، ٢ جامعة القاهرة ٢-٧ كانون الثانى / يناير ١٩٨٥

الأدب الشعبي من عصر إلى عصر ومن فترة إلى فترة تبعاً لاختلاف التسارع النسبي للتحويلات التي تجري على أصحابه، ولمدى الاستقطاب الذي يقعون تحت وطأته في علاقتهم بأطراف البناء الاجتماعي الآخرين .

وإذن، فليس اقتراباً صحيحاً من الأدب الشعبي ولا الثقافة الشعبية اعتباره "لا أدب" أو اعتبارها "لا ثقافة"، ومن ثم التعامل مع أصحابهما باعتبارهم يعانون فراغاً ثقافياً . وليس اقتراباً صحيحاً من الأدب الشعبي ولا الثقافة الشعبية التعامل معهما على أنهما ظواهر متكلسة جامدة منتهى منها، أو اعتبارهما شظايا من الرواسب والبقايا التي تنتمي إلى عصر مضى وانقضى .

٢- الإزاحة والإحلال من الخارج

ألحنا على الإشارة إلى أن عملية التغيير الداخلية، التي تجري في الأدب الشعبي والثقافة الشعبية عموماً، عملية تقوم بها الأجيال المتتابعة من أصحاب هذه الثقافة وذلك الأدب . وبالتالي فإن الجيل الحالي منها يمتلكها مثلما تمتلكها الأجيال الماضية، ويملك كل الصلاحية لإحداث التغييرات التي تناسبه وفق معاييرهِ ومنظوره، وأن يجري عملية التثاقف مع الثقافات الأخرى التي يتصل بها وفق مرشحاته التي تفرز ما هو صالح لأن يدمجه في ثقافته . هذه هي الحال إذا ما كانت عملية التغيير، وعملية التثاقف مع الثقافات الأخرى، تتمان في

ظروف متوازنة أو في ظروف منشطة تُتيح مزيداً من اتساع الأفق الثقافي . وبذا يتم تجاوز البنية الثقافية القديمة وبناء بنية ثقافية جديدة متماسكة في جدل توليدي خلاق . ولكن الثقافة الشعبية تجابه هجوماً بالغ الوطأة يتم من خارجها ، في الوقت الذي تحاصر فيه فاعليتها البنائية . ومن هنا ، فإن تكاملها يقع تحت تهديد بأن يصير تفاضلاً ، وأن تفكك بنيتها إلى شظايا وشذرات يسهل إزاحة بعضها وإبدال البعض الآخر بإحلال عناصر أخرى غريبة محلها .

وخطورة هذا الحديث لا تنصب على مآل الثقافة الشعبية والأدب الشعبي ، ولكن خطورته تنصبّ حتماً على أصحابهما . فأصحابهما هم المستهدفون بداية ونهاية ، لأسباب اقتصادية وسياسية غنية عن التنويه . وانتهاك الثقافة الشعبية وتفكيك بنيتها ، على هذا النحو السريع المهددة به ، معناه تفكك النسق المعرفي والقيمي ؛ أي تفكك الوعي (على مستوييه : الواقعي المعيشي والممكن) . وبانهيار الثقافة الشعبية يفقد أصحابها قلعته التي طالما لجأوا إليها للدفاع عن ذاتهم وحماية تمايزهم ، طالما أن مقاليد الأمور ليست في أيديهم ولم يتملكوا سلاحهم البديل . وبعمليات الإزاحة والإحلال يتم سلب وعيهم ، وبذا يسهل توجيههم أينما شاءت القوى التي تقوم بهذه الإزاحة وذلك الإحلال .

وقد يكون من المفيد - هنا - التنبيه إلى أن آثار هذا المصير ،

الذي يمكن أن تعانیه الثقافة الشعبية، ستسحب على البنية الكلية للمجتمع. فكما أشرنا، ينظم البنية الثقافية الكلية، متصل ثقافي ذو علاقات متبادلة بين الثقافة الشعبية والثقافة الرسمية. ومن ثم، فإن سائر الشرائح الثقافية ليست بمنجاة من متواليات هذا المصير وتداعياته. (فضلاً عما تعانیه الشرائح الثقافية الأخرى كلّ بدورها من اختراق مماثل).

مهما يكن من أمر، نعود إلى التذكير بأن عملية الانتهاك الثقافي الراقعة على الثقافة الشعبية تتحرك مستندة على إحدى مسلمتين نظريتين:

أ- أن الثقافة الشعبية ليست "ثقافة" أصلاً ومن ثم فإن أصحابها يعانون فراغاً ثقافياً. ومن ثم، وجوب شغل هذا الفراغ واحتلاله "بالثقافة". وهذه "الثقافة" المفترضة تتباين بالضرورة حسب منظور الجهة التي أعطت نفسها حق شغل الفراغ، ووفق مصالحها والغاية التي تبتغيها من بثها.

ب- أن الثقافة الشعبية تعود إلى الماضي. ولأنها ثقافة تقليدية فقد جمدت على صورتها الماضية، أو على الأدق جمد ما استمر منها من بقايا ورواسب. ومن ثم، فالموقف من هذه البقايا والرواسب هو إزاحتها وإحلال "الثقافة" المفترضة مكانها. ولا تعارض - في تصور بعض أصحاب هذا الموقف - بين هذا الموقف وصور بعض مظاهر هذه الرواسب والبقايا وحفظها حفظاً أرشيفياً أو متحفياً، ومن ثم "إعداد" هذه المظاهر

"تهيئتها" لتكون صالحة "للفرجة" "وجذب السواح" من الأجانب أو مواطني الطبقة الوسطى الذين قد يستدعون من خلالها صوراً من الماضي الساذج الغابر أو يتحننون لـ "أصالة القرية" المفقودة أو المفقدة .

ولا يبنى أصحاب هاتين النظرتين عن العمل وفقهما ، ويرسخون المفاهيم الناتجة عنهما وضروب السلوك المترتبة عليهما . وبما أن قياداتهم هم أصحاب القرار والذين يديرون المؤسسات المتشعبة ، وهم القابضون على وسائل التوصيل ، لذا فإن هذه المفاهيم تعمم وتشيع ويعاد تقديمها وإنتاجها بإلحاح ، حتى إنها وصلت إلى الاختصاصيين وأقرانهم من المتعاملين مع الثقافة الشعبية . وأفدح من كل هذا أثراً أن أصحاب الثقافة الشعبية أنفسهم أخذوا يتشربون هذه المفاهيم ، ويقتنعون بها ، ويستشعرون دونية ثقافتهم إزاء الثقافات الأخرى بل ويصلون في غير حالة إلى إنكارها ، أو التنكر لها ، لدرء التوهم أن هذا قد يصممهم بالتخلف أو الانحطاط الاجتماعي والفكري .

وقد شكل الانتشار الواسع لأدوات ووسائل التوصيل الحديثة ويسرها ، مما فاق بمراحل أدوات التوصيل التقليدية ، وضعاً جديداً مغايراً من كل الوجوه ، ويتطلب خيالاً جديداً وفعالية جديدة في التعامل . ووصول منتوجات هذه الأدوات إلى أعماق القرى والبادي ليس مجرد انتشار أفقي فحسب ، وبشها المتواصل ليل نهار ليس امتداداً زمنياً فقط ، ودمج المسموع مع

المرئي فيما يبث، ليس مجرد وسائل تقنية وحسب، فقد حقق كل هذا نقلة نوعية، بل طفرة، في عملية الإيلاغ والتوصيل من جهة، وفي القيم والتصورات والتوجهات والمعارف من جهة أخرى.

ولعل أقرب النتائج إلى حديثنا هذا عن الثقافة الشعبية هو انتعاش "الشفوية" من جديد وتقهقر "الكتابية" أو تراجعها للخلفية نسبياً، بحيث أصبحنا إزاء ما يمكن أن نسميه بالشفوية الثانية. ولقد زحزح البث الإذاعي والتلفزيوني بإمكاناتهما الحديثة والمتجددة قيمة الكتاب والصحيفة ودفعهما إلى الخلف. وأغنى شريط الكاسيت والفيديو كاسيت المواطن العامي عن كتابة الخطابات ونحو ذلك، مما كان يلجئه للكتابة أو للكاتبين. ولكن النتيجة الكبرى تظل هذه الإمكانية الهائلة التي أصبحت تملكها هذه الأدوات الحديثة في الاتصال والسطوة المهيمنة التي تبسطها على أوسع الجماهير. بحيث أصبح من يقود هذه الأدوات والرسائل في الاتصال مالكاً لقياد هذه الجماهير وتوجيهها أنى يشاء.

والمسألة هنا، بالنسبة إلى الثقافة الشعبية، ليست فرض الدولة لسيطرتها، ولا التوجيه الإعلامي للمواطنين بما يكفل تبنيهم لمواقفها، أو على الأقل رضوخهم وامتثالهم لها، ولا إشاعة قيم الشرائع الاجتماعية المسيطرة على أجهزة الدولة ومنظورها أو، باختصار، أيديولوجيتها. ففوق كل هذا تقوم

هذه الأجهزة باستخدام أدوات التوصيل الحديثة - إضافة إلى أدوات وقنوات التوصيل التقليدية - في إزاحة الثقافة الشعبية وإحلال ثقافة جديدة محلها، تلك الثقافة التي سمينها الثقافة الجماهيرية. وهي ثقافة خليط من مبسطات الثقافة النظامية مع المشاع من الثقافة الدارجة. وإشكالية هذه الثقافة الجماهيرية، التي تعمل الأجهزة الرسمية على إشاعتها وتعميمها على كل المواطنين، أنها في سبيل هذا تلجأ إلى الحد الأدنى في معالجتها للجوانب الثقافية على وجه العموم، فضلاً عن التشوش والخلط والابتسار في المفاهيم، ناهيك بسوء التوجيه الأيديولوجي. وكأن المسعى الكامن وراء هذا تنميط المواطنين في صورة طراز واحد مسطح "ذي بعد واحد". والعقدة في إشكالية هذه الثقافة الجماهيرية التي تعمل الأجهزة الرسمية على إشاعتها وتعميمها أن نموها، بمعنى نضجها وتخلّصها من الابتسار والتسطيح والتشوش والخلط والتخليط وسوء التوجيه الفكري والديماجوجية الأيديولوجية، يتناسب طردياً مع المشروع الوطني للدولة. فبمقدار ما يعلو هذا المشروع ويتقدم تنضج هذه الثقافة الجماهيرية وتأخذ في تصفية أدرانها (نسبياً وفي حدود توجه الفئات السائدة) وبمقدار انحسار هذا المشروع الوطني تنتكس هذه الثقافة الجماهيرية وتتغلب عليها مواطن ضعفها.

والرصد للعلاقة بين هذه الثقافة الجماهيرية والثقافة الشعبية

يلاحظ أنها في إبان فترات مد المشروع الوطني تأخذ منحني أقرب إلى محاولة التعرف والفهم. ومن هنا، تأسست في هذه الفترات المؤسسات والمراكز الرسمية لدرس المأثور الشعبي وجمعه وصونه (في حدود المفاهيم والتوجهات السائدة). وشاع في الحياة الثقافية العامة تثمين لهذا المأثور الشعبي، كانت نتيجته تكوين الجمعيات الأهلية من الراغبين في العناية بهذا المأثور الشعبي والتعريف به، وفرضت هذه الروح العامة نفسها على أدوات التوصيل وقنواته. أما في فترات انحسار المشروع الوطني، فإن العلاقة بين الثقافة الجماهيرية والثقافة الشعبية تأخذ طابعاً تناحرياً، حتى وإن اكتسبت أغطية من دعاوى عالية الصوت وترديد الشعارات حول "الأصالة" أو "الخصوصية" أو "قيم القرية" وما لَفَ لَهَا. وحتى وإن قدمت بعض مظاهر الثقافة الشعبية، فإن هذا يجري بمنطق "الاستعمال" أو "الاستخدام" لا التوظيف أو التجذير التوليدي الخلاق. وتسري هذه الروح إلى الحياة الثقافية العامة وبين الأنتلجنسيا، وينسحب هذا على الجمعيات الأهلية للمهتمين بالمأثور الشعبي، فتصل إلى حد التوقف عن النشاط. ولا غرابة في هذا الارتباط بين المشروع الوطني والموقف من الثقافة الشعبية فهو ارتباط متكرر في معظم البلدان، إن لم يكن كلها قاطبة، ظهر مع نشأة الاهتمام بالمأثور الشعبي في صورته الحديثة، الذي تحول إلى دراسات علمية منظمة، مع نمو الحركة القومية والمشاريع

الوطنية في أوروبا الغربية، وظل هذا الارتباط لازماً في كل الدول الحديثة. ومع انحسار المشروع الوطني تصبح الثقافة الجماهيرية، بكل الإمكانيات التي توفرها الدولة لبسطها وإشاعتها وجذب أوسع جمهور إليها، مطية لثقافة "كوزموبوليتانية" تنتجها وتبثها المصادر الثقافية الإمبريالية الحديثة. ومن خلال هذه الثقافة الجماهيرية تدفق سيال من الثقافة الإمبريالية الكوزموبوليتانية يعزز عملية انتهاك الثقافة الشعبية وتفكيك بنيتها وإزاحة مكوناتها وإحلال نموذج هجين يستزرع القيم الفردية الاستهلاكية، وما يرتبط بها من أسلوب حياة قوامه الحلم الأمريكي، الذي اصطنعته مصانع الثقافة الإمبريالية الكوزموبوليتانية، ويفرض التسليم المطلق لهيمنة المصدر الأصلي للنموذج ألا وهو الولايات المتحدة موطن كل ما هو أقوى وأنفع وأحدث وموثله. ومع انحسار المشروع الوطني لا تكتفي مصادر الثقافة الإمبريالية الكوزموبوليتانية باتخاذ الثقافة الجماهيرية مطية لها أو قناة للتسلل عبرها، وإنما تسعى لتدعيم بثها المباشر وأدواتها الخاضعة لها مباشرة ومن دون وسيط، وليس عن طريق مراكزها الرئيسية، مستعينة بالقدرات المتنامية تكنولوجياً للثبث المباشر، وإنما أيضاً عن طريق مواقع متقدمة. ولعل محاولة إنشاء قناة تليفزيونية تملكها شركات أجنبية أو متعددة الجنسيات في كل من تونس ومصر، على سبيل المثال، شاهد ونذير.

الثالث: إمكانات الوضع الراهن وبدائل المستقبل

في هذا الوضع الثقافي الصراعى الراهن ، وفي إطار المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المحيطة به ، تظهر مؤشرات تكشف عن محاولات من الثقافة الشعبية لمقاومة عملية الانتهاك والإحلال من جهة ، كما تكشف عن تولد النقيض الذي يسعى لتجاوز الوضع الراهن مولداً البديل الجديد ، ثقافة كل الشعب الموحدة .

فأما الثقافة الشعبية فتواجه ما تتعرض له بإمكاناتها المتيسرة وآلياتها ووسائلها التقليدية من ناحية ، وباللدجوء إلى أساليب التقنية والمداواة من ناحية ثانية ، وبتطوع الأدوات العصرية والمستحدثات الوافدة وتكييفها لأغراضها من ناحية ثالثة . وقد يمثل هذه الأساليب والوسائل جميعاً ما يجري مع الزار ، باعتباره طقساً شاملاً يضم في رحابه ممارسات وشعائر وفنوناً من القول والموسيقى والرقص وعروفاً من طرائق التشخيص الدرامى . وأستخدم هذا المثال ليس لأنى فى صفه أو أدافع عنه ، أبداً ، وإنما لأنه مثال معبر لشموله من جهة ، ولأنه شاهد على قدرة ظواهر المأثور الشعبى فى المواجهة ، من جهة ثانية ، ولأنه نموذج فى إخفاق سياسة مواجهة ظواهر الثقافة والمعتقد بالقمع من جهة ثالثة . فقد تمت حملة على الزار فى الثلاثينات ، ولكنها لم تحقق نتيجة حاسمة ، فنظمت بعدها - فى الخمسينات - حملة أخرى أكثر شمولاً دخلت فيها مؤسسات الدولة الأمنية

والإعلامية والدينية، هوجمت فيها ممارسات الزار وحفلاته هجوماً عنيفاً متلاحقاً، على الرغم من أنه لم يكن في ذلك الحين يُشكّل تلك الظاهرة الواسعة الانتشار، وكان وجوده الأساسي في دوائر نساء برجوازية المدن الكبرى وخصوصاً القاهرة وبعض أحيائها البلدية. وأعقب هذه الحملة مداراة القائمين بالزار وكمونهم لبعض الوقت، ثم عندما تهيأ لهم الظرف، أخذ الزار في الزحف من الأماكن الخلفية المستترة إلى أن وصل إلى الشارع المفتوح وفجاج الريف، وجاور المسجد ودخل المقاهي والملاهي، وأصبحت توزع للدعوة إلى حفلاته بطاقات مطبوعة، وكذا طبع محترفوه بطاقات تعريفية، ونظمت له حفلات دورية في أماكن معروفة ثابتة، وسجل على شرائط الكاسيت والفيديو، بل وصعد ليمارس على خشبة أحد مسارح الدولة. ولكي ينفي الزار التعارض بين ممارساته ومعتقداته وبين "الدين" أطلق على حفلاته اصطلاح "حضرة" الذي يستخدم في "الذكر" الصوفي، بل واستخدم اصطلاح "الذكر" للإشارة إلى رقصاته، وأصبحت كودية الزار تلقب بالشيخة، وصار الأولياء الكبار يُشكّلون مجموعة من أسياد الزار، وغدا الإنشاد الديني بنصوصه وموسيقاه جزءاً أساسياً من أجزاء الأداء الزاري.

وهكذا تكيف الزار في مواجهة الحملة المباشرة التي انصبت عليه قاصدة القضاء عليه والتخلص منه تماماً. بل واستغل الأدوات والإمكانات المستحدثة لتحقيق له انتشاراً أوسع مما كان

ليصل إليه من قبل الحملة عليه . وإذا كان قد أدمج عناصر لم تكن داخلية في مجاله من قبل، كما عدل من بعض مظاهره أو أعاد ترتيبها ، فإنه حافظ على طقوسه الأساسية ووظائفه . وليس حديثنا هذا محاولة لتمجيد ما فعله الزار ولا لقدرته على المواجهة والتكيف ، ولكن المقصود هو إثارة الاهتمام بالبحث عن الأسباب والدوافع وفهم الظاهرة وما يكمن وراءها من قوانين الحركة في الثقافة والوعي . فقد لجأت السلطات إلى المنع والتحریم ، ولكن الظرف القائم كان ظرفاً زارياً ، وكان الزار لا يزال يحقق وظائف نفسية واجتماعية وجمالية لممارسيه ، وكان التركيب المعتقدي - الذي لم يتغير بالمنع والتحریم وحدهما - يدعم وجود الزار . ولهذا ، استمر الزار لأنه ما زال ، بالنسبة إلى الناس "حقيقة" تؤدي وظيفة .

وبنمط آخر من التكيف والتعديل استمرت ظاهرة شعبية أخرى وانتعشت . فقد كان يجري في بورسعيد والمدن المتصلة بها (الإسماعيلية ودمياط) صنع دمي من القماش تحرق في نيران كبيرة في منتصف ليلة شم النسيم . والشواهد تشير أن ذلك كان يحصل في نطاق محدود . وبعد تهجير سكان مدن القناة توقفت هذه الممارسة ، أو كادت ، ولما عاد أهالي القناة إلى ديارهم عاودوا الاحتفال . ثم أخذ الاحتفال في التوسع لما ربط المحتفلون الدمى بالأحداث الاجتماعية والسياسية الجارية . فأطلقوا على

الدمى أسماء الشخصيات غير المحببة أو التي تدار الحملات الإعلامية الرسمية ضدها، وهكذا ضمنوا تعضيد رجال السلطة ومثليها. وهكذا تغير شكل الدمية أو اسمها وربما بعض الممارسات المتصلة بها، ولكن بقي الطقس الشعائري الاحتفالي يحقق لدى القائمين به دوراً ووظيفة.

وإذا كان النمطان السابقان من أنماط المواجهة والتكيف، التي تقوم بها الثقافة الشعبية، نطين ملتبسين، فإننا نقدم مثلاً لنمط ثالث في المواجهة والتكيف، لعله أكثر قرباً من مجالنا من ناحية، وأكثر فاعلية في تصوير كيفية الإنماء الذاتي الذي تقوم به الثقافة الشعبية ومحاولتها الانفتاح على آفاق ثقافية أوسع والثقاف معها. فقد قام مؤدو السيرة الهلالية بتغيير في آلاتهم الموسيقية، وتبنوا الجديد منها المناسب لهم والذي يمكن أن يطوعوه لأساليبهم في العزف، كما توسعوا في أساليبهم في الغناء ونوعوا فيها وفي طرقهم في الأداء ليسايروا الظروف الجديدة وما استتبعها من تغيير في الأذواق والقيم (١٥). ثم مدوا نطاق أدائهم إلى ميدان تسجيلات الكاسيت، لما افتقدوا التجمعات التي يمكن أن تقبل على الأداء الحي. ولكنهم، في كل الأحوال، أبقوا على السيرة متاحة تدخل في التكوين الثقافي لأجيال كان وارداً أن تفقدها كما فقدت غيرها من

(١٥) انظر: عبد الحميد حواس، "مدارس أداء السيرة الهلالية في مصر"، ضمن الدراسات المنشورة في هذا الكتاب.

الذخائر والمنجزات الإنسانية (١٦) .

ويوضح هذا المجال ما عنيناه وألحنا عليه طويلاً من أن الثقافة الشعبية دائبة التغير من جهة، وأن التغير الذي يتم يتراسل مع التغيرات المحيطة سواء في البنية التحتية أو العلوية للمجتمع الذي تنتمي إليه، وأن هذا التغير إذا جرى في ظروف متوازنة ومنشطة فإنه يتجه إلى مزيد من سعة الأفق الثقافي ويتشاقف مع الثقافات الأخرى في صورة متوازنة من دون إحساس بعقد الدونية أو الاستعلاء .

وبهذا يمكن للثقافة الشعبية أن تتمثل التغيرات المستحدثة وتهضم خير ما في المنجزات الإنسانية . وهكذا تتحرك حركة جدلية صاعدة من ثقافة شعبية إلى ثقافة لكل الشعب . ثقافة تضرب جذورها في أرض مجتمعتها، وتعبر عن مصالح القوى الصاعدة فيه وتدمج في ذخيرتها أرقى ما في الخبرة الإنسانية . ثقافة وحدوية موحدة تعترف بالتمايز في إطار هذه الوحدة، لأن خبرتها علمتها أن الوحدة تغتني بالتنوع . وهي موحدة لأنها تستهدف رأب الصدع الثقافي داخل المجتمع الواحد، وهي

(١٦) حول علاقة السينما بالثقافة الشعبية، انظر لعبد الحميد حواس: "السينما المصرية والثقافة الشعبية"، ورقة قدمت إلى: حلقة بحث الإنسان المصري على الشاشة، لجنة السينما . . المجلس الأعلى للثقافة، آذار/ مارس ١٩٨٤، و"السيرة العربية في السينما المصرية"، ورقة قدمت إلى: المؤتمر الدولي للمسرح الشعبي العربية، ٢، جامعة القاهرة، ٧-٢ كانون الثاني/يناير ١٩٨٥، وحول علاقة الموسيقى بالثقافة الشعبية، انظر: عبد الحميد حواس، "التيار المعاصر في الاستفادة بالموسيقى الفولكلورية: التوجه الفني - الاجتماعي"، ورقة قدمت إلى: ندوة استلهام التراث الشعبي في الإبداع الفني الحديث، في إطار مهرجان سيوف، تشرين الأول / أكتوبر ١٩٨٥

موحدة لأنها توسع من رؤيتها لتتجاوز التشرذم والتمركز حول الذات بسبب النزاع العرقية أو الجهوية أو الطائفية أو الفتوية . وهي مفتوحة على المنجز الثقافي الإنساني لأنها تعرف بخبرتها الطويلة أن الأساس العميق للنشاط الثقافي عند البشر في أنحاء المعمورة كافة موحد ومشترك وإن اختلفت تجلياته وتعددت تلويناته . ويحدوها الحلم بذلك اليوم البعيد ، ولكنه آتٍ ولا ريب ، الذي يكون المواطن العربي فيه ، سواء في القرى أو البوادي ، قادراً على تذوق كل من السيرة الهلالية والشاهنامة والراميانا والكاليفالا والإلياذة بالقدر نفسه من الاستمتاع والإدراك .

غير أن هذه الثقافة الشعبية لم تترك لتكمل مسعاها ، ولا حركتها الجدلية الصاعدة ، وصارت تعاني من عملية الانتهاك المزدوجة التي ألحنا إليها . وتجري عملية تفكيك بنيتها ثم إزاحة مكوناتها وإبدالها بأخرى من الخارج وإحلالها محلها . والمشكلة هنا أن عملية الانتهاك الموجهة من الخارج تملك من الإمكانيات والوسائل ما لا تملك الثقافة الشعبية في حال من الأحوال . والمشكلة الأكبر أن عملية الانتهاك ليست موجهة إلى العناصر والمكونات فحسب ، وإنما أساساً إلى المركز الجامع للبنية ، وهو شعور الثقافة بذاتها ، مما جعلها تشعر بالدونية وترتضى الموقف التابع ، وحول أصحابها من منتجين إلى مستقبلين .

ولكن هذا الوضع الصراعى القلق ولد نقيضه. ومن هنا، ظهرت عناصر المقاومة فى الثقافة الشعبية وسعيها إلى تجاوز البنية القديمة ببناء ثقافى أرقى، ولكن الاستمرار فى هذا التجاوز وتصعيده مشروط بنمو حركة أصحاب هذه الثقافة ونمو وعيهم بذاتهم ومصالحهم. وفى الوقت نفسه يتزايد نمو اتجاه بين طليعة الأنتلجنسيا يعمل - حتى من داخل المؤسسات الرسمية - على المساهمة فى خلق الثقافة الجديدة البديلة، التى عوق الانتهاك الثقافى - من الداخل ومن الخارج - نموها. ثقافة تبدأ من فهم للثقافة الشعبية وإدراك لمميزاتها النوعية، ثم تنشيط حركتها لتوسع من آفاقها، وتالياً توسيع خطوط التقائها مع حركة الثقافة الإنسانية فى أرقى منجزاتها وتنشيط توصيل منجزات الثقافة الشعبية إلى الشرائح الثقافية الأخرى، مما يتيح تمثلاً عميقاً واعياً لمنجزاتها وإضافاتها للتراث الإنسانى. وتستهدف هاتان الحركتان المتفاعلتان صياغة الثقافة الموحدة التى يتشارك فيها، إنتاجاً واستهلاكاً، المواطنون من أبناء القوى الشعبية، تكون مُعبّرة عن مصالح هذه القوى ومنظورها، لا لمصلحة قوى مهيمنة، سواء فى الداخل أو فى الخارج. وعندها تنحل الثقافة الشعبية فى هذه الثقافة الموحدة لتبنى وحدة أرقى: ثقافة كل الشعب.

الحكومة فى الثقافة الشعبية ×

فى المصطلح

يستعمل هذا المقال اصطلاح "الثقافة الشعبية" قاصداً به تمييز الثقافة، التى ينتجها "العامة" عن "الثقافة الرسمية" التى ينتجها "الخاصة" وتكتسب الثقافة الشعبية صفتها "الشعبية" نتيجة لأن العامة من الشعب هم الذين ينتجونها، ويستهلكونها. فإنتاجات الثقافة الشعبية هى إبداع "جمعى" ينتمى إلى جموع هؤلاء العامة ولا ينسب إلى أفراد بذواتهم. وللثقافة الشعبية وسائلها وآلياتها، التى تضمن عدم سيورة أى منتج ثقافى، ما لم يتقبله هؤلاء العامة، وبالتالى فهم لا يدمجون فى ثقافتهم إلا إذا توافق مع متطلباتهم ورؤيتهم المتجددة مع تجدد ظروف معاشهم.

وتكتسب الثقافة الرسمية صفتها "الرسمية" نتيجة لكونها من إنتاج أفراد من صفوة خاصة، يتوفرون على الإنتاج الثقافى الذى تتبناه الشرائح الاجتماعية المهيمنة، وترعاه، وتقدمه على

× قضايا فكرية، الكتاب الأول، يوليو، ١٩٨٥

أنه الثقافة القياسية الحققة . وهى ثقافة "رسمية" ؛ لأن هذه الشرائح الاجتماعية المهيمنة تكفل لها الوسائل والمؤسسات النظامية الرسمية التى تعمل على تدعيمها وبسطها ، وتضمن توصيلها وإنماءها . وهذه المؤسسات النظامية الرسمية تستبعد - عموماً - الثقافة الشعبية ، فهى تنظر إليها نظرة نافية ، إما باعتبارها ثقافة مشوهة متخلفة ، تنتمى إلى ماضٍ يجب تخطيه ، أو لكونها "لا ثقافة" بالكلية .

غير أن الثقافة - فى الدراسات الإنسانية المعاصرة - رؤية للحياة ، تحدد سلوك الجماعة البشرية التى تأخذ بهذه الرؤية . ويصوغ هذه الرؤية مجمل الخبرة التى حصلتتها هذه الجماعة على مجرى تاريخها ، والتى استطاعت من خلالها وبواسطتها إنتاج معاشها وتنظيم علاقاتها ، وإنشاء إبداعاتها المادية والمعنوية وتعبيراتها العقلية والوجدانية . وعلى ذلك ، فالعامة فى الريف وفى الحضر ، (الفلاح والعامل والصانع والحرفى) لهم ثقافتهم ، وإن لم ينتسبوا إلى مؤسسات ومعاهد تعليمية نظامية رسمية . وبصرف النظر عن الأمية الكتابية ، فهؤلاء العامة لهم وسائلهم المتنوعة وأساليبهم فى إنتاج العيش ، مع تفاوت فى تقنياته ، ولهم قواعدهم المنظمة للعلاقات بينهم وبين الآخرين ، ولهم منظومة من المعارف والتصورات والقيم والأعراف ، ولهم أشكال من الإبداع الأدبى والفنى . خلاصة القول -إذن- أن لهؤلاء العامة ثقافتهم الشعبية ، التى تواكب

نشاطهم فى الحياة، وتتجدد بتجدد ما يطرأ على حياتهم وعلاقاتهم من تغيرات وأحداث .

وراقع الحال، أن هذه الثقافة الشعبية، مع اتساعها باتساع الحياة وتشعب مجالاتها، تشكل بنية متكاملة ذات علاقات متداخلة، لا يفهم الجزء منها إلا بفهم علاقاته السياقية مع سائر الأجزاء .

لذا، ينطلق المقال من مصطلح "الثقافة الشعبية" متجنباً تعبيراً مثل: الفنون الشعبية، أو الأدب الشعبى، أو الفولكلور . ففضلاً عن جزئية هذه التعبيرات، فقد اعتورها قدر لا بأس به من الخلط والتشوش، ورائت عليها ظلال متكاثفة من الدلالات المتحيزة .

تحددات منهجية

دون إفاضة تحولنا إلى مناقشة طبيعة الثقافة واجتماعيتها، مما يخرج بنا عن حدود هذا المقال، نبّه إلى أن هذا المقال قد بدأ بوضع هذا التقابل بين "الثقافة الشعبية" و"الثقافة الرسمية" رامياً إلى وضع تمييز أولي إجرائي . غير أن المقال ينطلق من إدراك ساطع هو أن هذا التقابل ليس من النوع البسيط الذى يجعل الثقافتين فى حالة انفصال حاد وقطعية كاملة، فهذا لا يحدث إلا فى حالة الاستقطاب الاجتماعى الشديد . ومن جهة أخرى، فالثقافتان تحكمهما علاقة جدلية متفاعلة، أساسها قانون الصيرورة والتغير الدائم، ومن هنا فظهور توجّهات

جديدة، تسعى إلى نفى القديم السائد وتجاوزه ليس في حاجة إلى تنويه. ويظهر هذا بوضوح في الثقافة الرسمية، خاصة إذا وضعنا في اعتبارنا أنها ليست كتلة ثقافية متجانسة، وإنما تتمايز إلى تيارات واتجاهات.

ودون إفاضة - أيضاً - في إشكالية العلاقة بين الشكل والمضمون، يقصر هذا المقال معالجته لمسألة "الحكومة" وتصورها في الثقافة الشعبية على التصورات والأفكار المرتبطة بها دون التعرض لجماليات التعبيرات التي تجلّي هذه التصورات. فضلاً عن عدم تعرضه لتكوّن هذه التصورات والأفكار ومدى عكسها للواقع الذي أنتجها، رغم إدراكه البدهي لجدلية العلاقة بين الواقع وما ينتجه من تصورات وأفكار وتعبيرات.

ودون إفاضة - أيضاً - في الأهمية المنهجية لربط كل منتج ثقافي بمنتجه والسياق الذي تم إنتاجه فيه، سيلجأ المقال - في هذا المستوى من الدرس - إلى فحص المنتجات في عموميتها، لكي يتحصل على الصورة العامة، باعتبار هذه المنتجات جميعاً نصاً واحداً متصلاً، مع إدراكه أن هذه المعالجة الأفقية لا تتكامل إلا بمعالجة أخرى رأسية تفحص كل نص في علاقته بظروف إنتاجه المحدد والجماعة المرجعية التي أنتجته.

الدولة والحكومة

إذا انتقلنا إلى فحص مدى استخدام كلمة "الدولة" في اللغة الشائعة في منتجات الثقافة الشعبية، فإننا لن نجد لهذه الكلمة

شيوعاً؛ إذ لا يستعمل مصطلح الدولة إلا استعمالات نادرة في نصوص وألوان من "الخطاب" ينشئها أفراد، ويضعونها في قوالب مشابهة لقوالب الإبداع الشعبي، يُجارون بها اللغة السائدة في أجهزة الإعلام الرسمية. ولكن هذه النصوص - في كل الأحوال - تفتقد السيورة. والسيورة المنتج وتناقله فيصل في شعبيته وضمّه إلى ذخيرة الثقافة الشعبية.

وإنما تستخدم الثقافة الشعبية، تعبيراً عن مفهوم الدولة، "لفظة الحكومة". وإذا تتبعنا الحقل الدلالي للاستعمال المتواتر شعبياً لكلمة "حكومة"، سنجد أن هذا الاستعمال يأخذ وجهين: فهو من جهة يتضمن تجريداً لمفهوم السلطة العامة، التي تقف على رأس المجتمع، وتفرض هيمنتها بواسطة قرارات علوية وأجهزة تنفيذية ذات طبيعة قهرية، وتوطّد "نظاماً" يعتمد على قانون متعال. ونجد داخل هذا المستوى إدراكاً كامناً للتطابق بين نفوذ هذه السلطة الفوقية ومصالح الفئات الاجتماعية المالكة للثروة والجاه. من جهة أخرى، سنجد أن الاستعمال الشعبي لكلمة الحكومة يشير إلى تجسد هذه السلطة المجردة في أجهزة تنفيذية، وخاصة في "الرتب" والوظائف الرسمية المتصاعدة للقائمين على التنفيذ، وعلى الأخص في رجال الشرطة، وما يرتبط بتنفيذهم لقرارات النظام من إجراءات قهرية.

ومن تحصيل الحاصل القول بأننا لن نجد وجهى استعمال الثقافة الشعبية لمفهوم "الحكومة" مثبتين في صياغة نظيرية،

وإنما سنجد هذا المفهوم متحققاً في صياغات تعبيرية، تشف دلالاتها عن التصورات والأفكار الكامنة التي تصدر عنها. وهذه الصياغات تعبيرية تبدأ من مستوى أقوال تتردد في الحياة اليومية، تشير إلى قدوم أحد رجال الشرطة بعبارة "الحكومة وصلت"، وتصل إلى مستوى الصياغات المركبة في أشكال فنية، مثل: القصص الشعبي في الحكايات والكرامات والنوادر والسير والمآل، أو الصياغات المركبة في ممارسات معتقدية، تدخل بوصفها عنصراً من عناصر مظاهر ثقافية أكثر تركيباً مثل الاحتفال الشعائري.

حرق الدمية

إذا أخذنا في تتبع الصياغات الشعبية الكاشفة عن نظرة الثقافة الشعبية إلى الحكومة، وبدأنا بتقليد شعبي طقسي خصوبي، تجرى وقائعه خلال أسبوع في النصف الأول من برمودة من كل عام، عند التحول الفصلي من الشتاء إلى الربيع، حيث يتوج هذا الأسبوع الاحتفالي بشم النسيم، سنجد أن من شعائر هذا الاحتفال إقامة حريق ليلة شم النسيم. قد يصغر هذا الحريق، فيصبح مجرد "ولة" وقد يكبر، ولكنه كان موجوداً، في كثير من المناطق، حتى العقد قبل الأخير، أما المنطقة التي حافظت على هذا التقليد وأمنتها فهي منطقة شمال شرق الدلتا، وخاصة بورسعيد. ففي بورسعيد، تحولت هذه الممارسة إلى فقرة مهمة ضمن احتفال كرنفالي كبير. ويدخل

فى عناصر هذه الفقرة، الخاصة بالحريق، إلقاء الأشياء القديمة والمستعملة فى النار. وفى بورسعيد تميز الاحتفال بإلقاء دمية - قد تكبر وقد تصغر - فى النار. واتخذت هذه الدمية منذ الاستقلال اسم اللينبي. إشارة إلى القائد البريطانى الذى تولى قيادة الحملة على فلسطين والشام، والذى روى عنه، عندما دخلت الجيوش البريطانية مدينة القدس إثر انسحاب الأتراك منها فى ديسمبر ١٩١٧، أنه قال: اليوم، انتهت الحرب الصليبية. وفى الفترة من ١٩١٩ إلى ١٩٢٥ عُين اللينبي معتمداً بريطانياً بمصر والسودان، لمحاورة ثورة الاستقلال، وكان وراء نفى سعد زغلول نفبه الثانى، ثم إقرار العقوبات التى نزلت بمصر والسودان إثر اغتيال السير لى ستاك.

غير أن هذه الدمية تتشكل تحت الاسم الشائع "اللينبي" بأشكال كل الشخصيات والمهن، بل والصفات، التى لا يرضى عنها أصحاب الاحتفال. ويعبرون من خلالها عن إدانتهم السياسية والاجتماعية والإدارية لأى من هذه الشخوص. ولهذا سنجد من بين هذه الدمي (خلال دراسة ميدانية سنة ١٩٧٩) دمية "المعلم مهيصة" ودمية "بيجين" وأخرى "لست أميركانا" اللحيمة. ومن بين هذه الدمي دمية مركبة على هيئة سيارة يقودها رجال الشرطة ومباحث التموين، كتب على أحد جوانبها "عربة الحملة" وعلى جانب آخر "عربة الموت". والمأثور أن يُنظّم موكب صاحب يطوف المدينة، "يزف" هذه الدمي،

"ويجرسها" (يُشهر بها) قبل حرقها في النصف الثاني من الليل.

وحرق الدمية وتجريسها يذكرنا بالزقات التجريسية، التي كانت تتم في التاريخ الوسيط - وخاصة المملوكي والعثماني، وحتى العصر الحديث - للمحتسب، وأضرابه من ممثلي السلطة في السوق والشارع، عندما يرفع عنه الحاكم حمايته، ويتركه للعامة ينفثون فيه غضبهم، وينفسون عن مشاعر الظلم والتعسف وقد يمتد ذلك إلى الاحتفالات الموكبية إذ ذاك، فتدخل فيها فقرة يتم فيها تعليق دمية في مشنقة والطواف بها، وتمثل هذه الدمية أحد هؤلاء المتنفذين، أدوات الحكومة. كما كان يجري احتفال كرنفالي في عيد النيروز (عيد رأس السنة القبطية)، كان من مظاهره تنصيب أمير للعامة، يقود موكباً صاخباً، يفرض سلطانه على الشوارع والأسواق في ذلك اليوم. ولم يكن لأحد الحق في الشكوى مما قد يتعرض له، وكان الأعيان ورجال السلطة ينسحبون من الشارع والأسواق في ذلك اليوم.

بالطبع، لا نريد أن نطابق بين هذه الظواهر التاريخية وما يجري في الثقافة الشعبية في عصرنا. فبديهى أن كلا من هذه الظواهر يجري في سياق مباين للآخر على نحو من الأنحاء: لكن ما أردنا أن نلفت الانتباه إليه هو العمق التاريخي لبعض هذه الممارسات، وإن جرت في سياقات مختلفة. وهذا ينبهنا

إلى صورة أخرى موازية كانت تتجاوز هذا التنفيس الشرعى (الذى توافق عليه السلطة الرسمية، أو تتغاضى عنه، أو تحاول استيعابه). وذلك عندما كانت تتم تمردات للعامة، تتفاوت فى أحجامها. وقد وردت بعض أخبارها فى مدونات التاريخ الرسمى، وإن لم يرد الكثير بالقطع.

وقد نقل إلينا الجبرتى نصوصاً من هتافات العامة، التى كانوا يرددونها أثناء تظاهريهم احتجاجاً على زيادة الضرائب. فقد أورد فى حوادث عام ١١٤٢ هـ (القرن الثامن عشر) أن أحد الولاة زاد فى الضرائب، فتجمع العامة أمام بيته يشدون:

باشا يا باشا يا عين القملة

مين قال لك تعمل دى العملة

باشا يا باشا يا عين الصيرة

مين قال لك تعمل دى التدبيرة

كما ذكر فى الحوادث التى تلت جلاء الحملة الفرنسية عن مصر قيام البرديسى بزيادة الضرائب، فتجمع العامة يهتفون:

أيش تاخذ من تفليسى يا برديسى

التصور الشعبى والتاريخ

غير أن تمردات العامة على السلطة وأدواتها، والتى تفاوتت فى أحجامها من التظاهر الاحتجاجى إلى العصيان المدنى والمسلح، والتى طالما تجاهلها التأريخ الرسمى، وجدت التعبير عنها فى الثقافة الشعبية فى صياغات أكثر تركيباً من الهتافات

والأناشيد . فقد صاغت الثقافة الشعبية تأريخها عن طريق السير والحكايات والنوادر والموال القصصى . بيد أنها ابتعدت عن الأخذ المباشر من الوقائع التاريخية (سوى النويات التكوينية) ، واعتمدت عملية ترميز تحويلية قد تغرب فيها بالأحداث والشخصيات والمواقف ، لكى تباين الواقع التاريخى ، حتى وإن أدى إلى انتقالها إلى عالم خرافى أو شبه خرافى . ولعل أبرز مثال على ذلك الدائرة القصصية الشعبية (وفى المعتقدات الشعبية المصرية والعربية ، بل والأفريقية) التى لا تزال تتواتر عن الإمام على بن أبى طالب - كرم الله وجهه - وسعيه الدائب لنشر الحق وبسط العدل وإقامة دولة الضعفاء فى أراضٍ سادها الكفر والظلم والطغيان .

ومباينة الثقافة الشعبية للتأريخ الرسمى ، المصاغ بمنطق النظام وانطلاقاً من وجهة نظر السلطة الحاكمة ، لا تعنى تقليلاً لمكانة التاريخ فى التصور الشعبى . فالتاريخ فى التصور الشعبى ركيزة وحافز ، نسب وانتماء ، عبرة ومغزى . ومآثر الأجداد وأفعالهم مؤشرات للأحفاد وتوجيه لهم . ولعل أجلى ما يوضح ذلك ارتكاز السير الشعبية على شخصيات وجماعات تاريخية انتخبته من غمار مراحل التاريخ العربى الطويل ، سواء قبل ظهور الإسلام أو بعده .

وجملة القول ، إن التاريخ فى التصور الشعبى ليس ماضياً منبثاً عن المضارع ولا عن المستقبل . فالزمن - فى حقيقة هذا

التصور- وحدة متصلة، أشبه بالدائرة منه إلى الخط المستقيم.
ومن هنا، تتولد المعيارية الأخلاقية في تقويم الوقائع والأحداث،
ومن هنا - أيضاً - ينشأ الأخذ بمبدأ الدورة في المعتقد الشعبى.

الخارج على القانون

لندع - إلى حين - موقف التصور الشعبى من التاريخ، لكى
نعالج الآن موضوعاً أثيراً فى القصص الشعبى، وهو موضوع
"الخارج على القانون". والقانون هنا - بالطبع - قانون السلطة
الحاكمة الذى يباين إلى حدّ كبير تصور العرف التقليدى
للحقوق والواجبات، وما يرتبط بها من قيم ومثل. ولذا تعاطف
القصص الشعبى مع أولئك "الخارجين"، على الأقل حتى عهد
قريب قبل حدوث التحولات الاجتماعية الأخيرة. وهو تعاطف
ينشأ أساساً من تحديهم للسلطة، حتى وإن لم يتعاطف مع
الدافع الذى خرجوا من أجله. ومن هنا، فإن القصص الشعبى
يُحوّل مواجهتهم للسلطة ومقاومتهم لها من قضية خاصة إلى
قضية عامة. ولعل مثال الموال القصصى "أدهم الشرقاوى" يُعبّر
عن ذلك.

مّوال الأدهم

مّوال الأدهم من الماويل القصصية التى كانت تلقى ذيوعاً
شعبياً واسعاً حتى نهاية الخمسينيات، وخاصة فى الوجه
البحرى. وقصة الموال مبنية على واقعة حقيقية حدثت سنة
١٩٢١، غير أن التنويعات المعروفة لرواية الموال الشعبى تجمع

على تجاوز للواقعة التاريخية الفعلية لتعيد صياغتها صياغة تُجلى فيها رؤية التصور الشعبى للعلاقات الاجتماعية السائدة، وخاصة علاقة الجماعة الشعبية بالسلطة الحاكمة وأدواتها التنفيذية .

يتناول الموال حادثة خروج أدهم الشرقاوى على القانون، نتيجة استشهاده عدم كفاية حكم المؤسسة القانونية الرسمية ولا الجزاء الذى وقّعه على قاتل عمه . ومن ثم يأخذ هو على عاتقه تنفيذ الحكم الذى تفرضه معايير القيم التقليدية . ثم يتصاعد تمردّه ومواجهاته للسلطة وأدواتها ، وإظهار عجزها عن أن تطوله . ولا تجد السلطة من سبيل للوصول إليه إلا بالغدر وإغراء أحد رفاقه بخيانتّه .

ويبدو أن الدافع الأوّل لخروج أدهم على القانون قد قاد كثيرين إلى التسرع فى فهم محور الصراع فى الموال ، باعتباره مواجهة بين أعراف الثأر التقليدية والقانون المدنى المستحدث ، ومن ثم رأوا فى الموال تمجيذاً للأخذ بالثأر . غير أن متابعة متأنية لحركة الموال توضح لنا أن هذا الفهم يجافى تركيز الموال على الصراع بين أدهم وجهاز السلطة ، وتحديّه المتكرر لرجال السلطة وأدواتها ، ونجاحه فى الاستمرار فى المواجهة ونمائها لولا خيانة رفيقه .

وينقُض فهم الموال على أنه تمجيد للثأر نص الموال نفسه . فوصية أدهم الأخيرة ، قبيل أن يلفظ أنفاسه ، مناشدة لأهله :

أمانة يا عيلة الشرقاوى ما حدّ بعديه.

لا أخ لى، ولا عم، ياخذ التار بعديه.

بينما سنجد أن مطلع الموال :

منين أجيب ناس لمعانة الكلام يتلوه ؟!

ويتكرر هذا الشطر مرة أخرى فى نهاية الموال فى السياق

التالى :

أمانة يا من عشت بعدي

ماتآمنش لصاحب دنيا غروره

ما فيش ولا صاحب إلا يجيبك الأذى بإيديه

أمانة يا عيلة الشرقاوى ما حدّ بعديه

لا أخ لى، ولا عم، ياخذ التار بعديه

يا قاعدين كلكم وحدوا الإله يا هوه

دى الحادثة اللى جرت على سبع شملول

دَسُّوا عليه الرجال قتلوه

ومنين أجيب ناس لمعانة الكلام يتلوه ؟!

فالموال - إذن - يفصح عن رسالته بنص واضح . إنه يستنفر

المستمع لكى يتدبر مغزى واقعة خروج أدهم ، مجدداً تمرده ،

ومندداً بالخيانة من الداخل ومحتذراً منها .

وإذا استجبنا إلى نداء الموال وأخذنا فى تدبر مغزى الواقعة

كما صورها ، سنجد أن جسم الموال يؤكد الرسالة معمقاً إياها

بصور تكشف عن تدليس رجال الشرطة وارتشائهم ، ثم

عجزهم الفاضح عن التغلب على حيله الجريئة أو مواجهاته العنيفة، بما يشي بوعى كامن بأنه لا سبيل إلا المواجهة. وفي إحدى روايات الموال طولها حوالى ١٢٩ شطراً تتردد كلمة "الحكومة" عشرين مرة فى سياقات تصور التقابل الضدى بين أدهم ورجال السلطة. فعقب انتقام أدهم من ابن قاتل عمه، ثم من القاتل نفسه، يطرح عليه ممثل سلطات التحقيق أو الضبط السؤال:

جت الحكومة تقول: يا أدهم عملت كده ليه؟

فيرد أدهم ساخراً:

قال: جتك خيبة يا حكومة

لما قتل عمى عملتى إيه

وفي فقرات تالية من جسم الموال يتحدى رجال السلطة معلناً عودته إلى قريته والإقامة فى منزله، ورغم الحصار المضروب من رجال الشرطة حول منزله، يتمكن من الخروج، ويلتقى برجال الشرطة متحدثاً إليهم مشيراً إلى نفسه مموهاً:

دا أنا الادهم .. والادهم أجيبه مين؟

ومثبطاً من عزيمتهم:

دا أنا الادهم .. سمعت إنه يجمع من الرجال ألفين.

ثم فى لقاء ثان بعد أن تنكر فى هيئة خواجة.

دا أنا الادهم - يا حكومة - سمعت إنه بايع عمره قد اتنين!

وفي الفقرة التالية ينثنى رجال الشرطة عن المطاردة العنيفة

إلى التحايل وإغراء رفيقه بخيانتة :

قالت الحكومة : ما يوقّعوش إلا أعز أصحابه !

ونصل إلى القسم الأخير من الموال ، الذى يكون حوالى ثلثه ، وفيه يتابع الموال تفاصيل نجاح الحيلة التى تفضى إلى إصابته بأربع رصاصات . ويقف الموال عند أقوال أدهم عقب إصابته بكل رصاصة منها . وموقف حديث البطل عقب إصابته من المواقف الأثيرة فى الوجدان الشعبى . فكثيراً ما يقف عنده الإبداع الشعبى ، وخاصة فى القصص المأساوى . وعادة ما يكتف البطل فى هذا الموقف خبرة حياته وأبرز إنجازاته ، ويسوق وصاياه لمن يروى عنه . ولا يبعد موال أدهم عن هذا المدار ؛ إذ كانت كل رصاصة تُصيب أدهم تثير شجونه ، فيرثى نفسه بحكم وتحذيرات من خيانة الأندال . ولكنه ، عند إصابته بالرصاصة الثالثة ، يأخذ فى التذكير بانتصاراته السابقة ويتوعد :

تالت رصاصة جت فى بزّه الشّمال بنشان

قال : إن عشت - يا حكومة - لا البّسك ،

بدل الطرايش ، طرح وشيشان

وان عشت - يا حكومة -

دا انا واخذ عليكى ثلاثة بنیشان .

مشيراً إلى المرات الثلاث التى تمكن فيها من التنكر وكسر حصار الشرطة والحديث إليهم دون أن ينجحوا فى التعرف

عليه .

لقد جسّد الموال سلطة الحكومة فى أشخاص المتولين لوظائفها وأعمالها التنفيذية ، وحراسة أمن النظام ، وهذا أعطاه حرية أن يعود ويجرد هؤلاء الأشخاص وأدوارهم التى يقومون بأدائها ، باعتبارهم مجرد أدوات لهذه السلطة ، ومن هنا توجيه الخطاب إلى "الحكومة" .

وعلى هذا النحو ، صور موال أدهم - كما رأينا - حالة من حالات الخروج على الحكومة ، شاحداً جمهوره لتأمل مغزى هذه الحالة ، واستنباط العبرة من وقائعها ومواجهاتها .

الشجب المتوارى

غير أن الموقف من الحكومة قد لا يأخذ هذه الصورة القائمة على المواجهة الصريحة ، لفظاً وسلوكاً ، وإنما يأخذ صورةً أخرى من التتبع والوراثة والتمثيل الكنائى (الأليجورى) .

فحكايات اللصوص وقطاع الطرق وأسلافهم من الشطار والعيارين وأشباههم تدور حول موضوع "الخارج على القانون" . ولكن المواجهة فيها تفقد طابعها الصريح المباشر ، وتأخذ تحولاً ، ينقل التركيز فى الحكاية إلى مجال ملفوف ، لا يشى بالمواجهة إلا إيماءً .

فالعرف الشعبى يدين اللصوص واللصوصية ، ويمقتها كل المقت . ولكنه يميز داخل هذه الإدانة العامة نوعاً من اللصوص يمكن أن نطلق عليه "اللصوص الشرفاء" ، يأخذون من الأغنياء

ويعطون الفقراء، ويعتدون على الأقوياء، ويساندون الضعفاء، وينتصرون - عموماً - للعامة فى مواجهة قوة البطش والاستغلال. والمنطق الذى يصدر عنه اللص الشريف - فى التصور الشعبى - أنه لا حلّ مع الفساد السارى فى المجتمع وسيادة مبدأ الاستغلال المرتكز على القوة، إلا بانتزاع الحق بالقوة، طالما أن القانون هو قانون المستغلين، والنظام نظامهم. ولعل التعاطف معهم، بعد تسويغ بعض دوافعهم، هو الذى يدفع إلى إكسابهم بعض صفات الأبطال، وليس كلها، ولهذا سنجد أنهم عادة ما يأخذون أدوار البطولة المساعدة أو الثانوية، مثلما هو حادث فى السير الشعبية؛ فسيرة عنترة - على سبيل المثال - فيها غير واحد من هؤلاء اللصوص الشرفاء، كهروة بن الورد والقضاعية ومقرى الوحش، ناهيك عن شيبوب نفسه. وعادة ما تختتم الحكايات الشعبية وقائع حكاية هذا اللص الشريف بالهداية والتوبة والاستقامة. فضمير الجماعة الأخلاقى يأبى أن تترك بطلاً، تعاطفت معه، فى موقف أخلاقى ملتبس، وهذا ما حدث مع ابن عروس، بل وأولياء كثيرين. أما حكايات الشطار والعيارين وأشباههم؛ فإنها تجرى تحويلاً آخر، حيث تصبح المواجهة مع ممثلى النظام مرتكزة على أعمال الحيلة ومرونة الحركة. وبذا يصبح محور الصراع فى الحكاية هو التقابل بين الذكاء والقدرة على الذوبان فى حركة الناس وبين مجرد القوة المعتمدة على السلطة. وبراعة على الزبيق فى كل

ذلك هي التي أعطته هذا اللقب، وجعلته أشهر الشطار. وإن كان ارتباطاً على الزيق، وأضرابه من الشطار بالنظام واستيعابهم داخل جهازه، قد أدى إلى فقد حكاياتهم لجاذبيتها، مما أفضى إلى انسحابها من الرواية والتواتر في مآثور القص الشعبي الحالي.

ويمتد التقابل القائم بين ذكاء الإنسان البسيط، وإن كان خارجاً على النظام، وإعماله للحيلة وبين مثل السلطة الذي لا يملك إلا نصيبه من هذه السلطة، إلى المآثور المتواتر من النوادر والحكايات التي تدور حول الحشاشين وأبناء الكيف وأضرابهم من "الناس الرايقة"، في تصوير هذه الحكايات. ولا يجد الوزير أو المسئول حلاً للمعضلة أو اللغز المطروح عليه إلا عند هذا العامى، وقد يخسر المسئول منصبه في مقابل ذلك، وربما حصل عليه العامى بدلاً عنه. وقد يُبدل المآثور المتواتر في الريف شخصية الحشاش أو ابن الكيف في هذا النوع من النوادر والحكايات بشخصية "الفقى" لشهرته في القدرة على تفتيق الحلول الفقهية لمشاكل الحياة اليومية.

وبالمثل، يدخل ضمن مجموعة النوادر التي تدور حول شخصية جحا عدد من النوادر، التي تعتمد على هذا التقابل بين إعمال الحيلة وبين قوة السلطة، لتكشف غياب هذه السلطة وعجزها. ويظهر هذا في نوادره التراثية مع تيمورلنك، كما يظهر في نوادره المتواترة الآن، أمثال نادرته مع السلطان الذي

ادعى أمامه أن حماره يعرف القراءة.

التمثيل الكنائى:

وهناك منحى آخر فى تصوير الثقافة الشعبية للعلاقة بين الحاكمين والمحكومين، من خلال تجسيد صورة جامعة للتعسف والجور والاستغلال. وقد يمثل ذلك حكاية الملك حكمون. فقد أصدر الملك حكمون قراراً بالتصفية الجسدية لكل كبار السن (وهم فى الحكاية رمز الخبرة والحكمة) بواسطة أبنائهم أنفسهم. ثم أعقب هذا القرار بقرار آخر: تسخير شبان المدينة فى عملية حصاد وهمى لزراع وهمى (وهو فى الحكاية رمز للاستغلال دون عائد). ولم يتراجع الملك عن تعسفه إلا عندما كشف أحد الشبان - نتيجة لمشورة أبيه المختفى - الخلل الفاضح فى قرارات الملك.

وهذا المنحى من التصوير يوجد فى تجليات كثيرة. قد يكون من أكثرها تردداً أقوال من مثل المثل: "يا فرعون، ايش فرعنك؟ قال: مالميتش حد يردنى!". والدعاء المأثور: يكفيك شر حاكم ظالم! والنصيحة التقليدية: خُدْ نُصَّ حَقِّكَ وإبعد عن المحاكم! والنصيحة الأخرى: "إذا كان دراعك عسكرى (شرطة) اقطعه! ذلك أن "ابن الحرام يطلع: يا قوَّاس (جندى)، يا مكَّاس (محصل ضرائب) (أى أداة باطشة من أدوات السلطة) - ويدخل فى هذا الباب النوادر والنكت التى تصور تعنت موظفى الحكومة وجمودهم أو تقولبهم داخل لوائح بعيدة عن الواقع

وشروطه . مثل : حبس فلاح بسبب ربه لأرضه العطشى ، أو غسل الملابس فى التربة . ولهذا سنجد قصصاً شعبياً ، وخاصة من نوع الكرامات ، يرد على تعنت الموظفين وعدم تفهمهم لواقع الناس ، وإيذائهم لهم ، بأذى مباشر يقع على الموظف أو المسئول كمهندس التنظيم ، أو مأمور الشرطة ، أو مدير المديرية ، الذى يمرض جسدياً أو عقلياً ، لأنه أمر بإزالة "مقام" ولى يعترض مشروعاً إنشائياً ، تريد أن تنفذه الدولة .

ويوزاى هذا المنحى منحى تعويضياً يقوم على تصوير الصورة المثلى للعلاقة عندما يسود العدل ويسترد الإنسان كيانه المستلب . وتجسد حكاية شعبية صحة هذه العلاقة تجسيدا حقيقياً بأن يركب الأجير المنتهب ظهر مستغله منادياً : "جا اليوم اللى يركب فيه الحق الظلم" ، وذلك بعد أن سلب منه ناتج جهده ، ثم انتهك عرضه .

ويتكامل هذا التصوير التعويضى فى صور "المدينة الفاضلة" وفى صور "الجنة المفقودة" . أما صور الجنة المفقودة فتأتى فى حكايات كثيرة ، يحدث فيها أن يصل بطل الحكاية ، بسبب أو آخر ، إلى موطن بعيد مجهول ؛ حيث يمارس حياة معززة مكرمة ، لا تعب فيها ولا نصب . وعادة ما يمثل ذلك بزواجه من أميرة هذا الموطن ، وبهذا فهو يأمر ولا يؤمر ، يأكل كل ما يشتهى ، الذهب والجواهر لا قيمة لهما ، فهما كالخصى ، ولكن الأهم أنه لا يكدر ولا يشقى . وفى الأغلب يكون هذا الموطن أمومياً ،

السيادة فيه للمرأة !

أما صورة المدينة الفاضلة فتقوم على مبدأ " العمل الحر التطوعي ، وبقدر الاستطاعة ، والكل يأخذ بقدر حاجته فقط " .
ويجسد الأخذ قدر الحاجة فقط ألا يقوم المواطن بأى اكتناز ، حتى ولو ليوم واحد ، (وهذه هى الخطيئة الكبرى التى تتسبب فى طرد بطل الحكاية من المدينة) ، ويدير المدينة مجموع سكانها ، ينفذون قانونها ، قانونهم ، بالتزام داخلى دون أجهزة رقابة أو قهر . ولا نقود للتعامل فى هذه المدينة ، اللهم إلا الصلاة على النبى . حتى الزواج ، يقوم على التراضى ، ويوثق بالصلاة على النبى . وعلى هذا النحو ، تجرى كل العلاقات الإنسانية .
ويبدو أن عروفاً من صورة هذه المدينة الفاضلة امتدت إلى أغنية الأطفال :

واحد .. اثنين .. سرجى مرجى
إنت حكيم ؟ واللا تمرجى ؟
أنا حكيم بأدواى الناس
عندى حُفنة من الإزاز
العيان أعطيه حُفنة
والغلبان أعطيه لُقمة .

وهذا المثال الأخير يجعلنا نعيد وضع صفة التعويضية - التى استعملت فى السطور السابقة - فى وضعها الصحيح . فلعله اتضح لنا الآن أن التعبير التعويضى لا يكتسب صفته هذه من

الدلالة النفسية للكلمة فحسب ، بل ومن معناها كبديل : ذلك أن هذه المناحي من التعبير تشير إلى وعى كامن يطرح أساساً لعلاقات اجتماعية مغايرة ، وبالتالي لنظام اجتماعى بديل . وعندما تتناقل الثقافة الشعبية هذه التعبيرات فذلك لكى تثبت القيم والتصورات التى تُعبّر عنها ، وتُعززها ، وتدفع بها إلى العمل . كما تستند هذه التعبيرات البديلة على الصور والمناحي الأخرى مستفيدة من قيمتها التحريضية الكاشفة عن طبيعة السلطة الحاكمة ، وإن اتخذت هذه التعبيرات صورة المواجهات المباشرة أو المتوارية ، أو ارتدت أردية التصوير المقنّع أو التمثيل الضدى أو الكنائى .

الحاكم والمحكوم

وفى كل الأحوال ، فهذه المناحي فى التعبير والتصوير توهم جميعاً إلى إدراك أن لبّ القضية فى كل هذه التجليات هو قضية طبيعة السلطة . السلطة سلطة من ؟ ولصالح من ؟ وما هو الموال الشائع يضع المسألة فى تلخيص مجازى :

أنا جمل صلب ، لكن على الجمال
غشيم مقارح ، ولا يعرف هوى الجمال
كار الجمل لرجل ، يا علة الجمال
وربى رمانى حدا ناس ما يعرفون قدرى
وشيلونى التراب بعد الحمل العال
وصبحت عيان قوى ، يلعبوا بى العيال

وطلعمونى السوق بأعْمْ واشتَرم فَمَه
من يد واحد لواحد ما لقيتش واحد يصون الودّ والجمال
أنسا جمل صلب، لكن علتى الجمال

فالتصور الشعبى للحكم والحكومة - عموماً - يتضمن إدراكاً للعلاقة العضوية بين جهاز السلطة ومالكي وسائل الإنتاج. ومن هنا إلحاح التعبير الشعبى على التباين بين وضع الفقير ووضع الغنى كالمثل القديم: الغنى شكته شوكة، بقت البلد فى دوكة، والفقير قرصه تعبان، قالوا: اسكت بلاش كلام! والآخرون: إذا رأيت الفقير يبجرى، إعرف إنه بيقضى حاجة للغنى! وأقوال من مثل: ديار مصر خيرها لغيرها! ومثل: فقر المرء فى وطنه غربه إعمل إنت يا شقى لهذا المتكى. والقول السائر: اللى له ضهر ما يضربش على بطنه.

تزييف الوعى

غير أنه يشيع فى الثقافة الشعبية - فى الوقت نفسه - صورة أخرى مضادة، تكاد تناقض التعبيرات ومناحي التصوير والتصور التى عرضنا لها من قبل. وهى صورة تنبع من تصور، أو نظرة، ترى أن هذه العلاقات الاجتماعية والتركيب الاجتماعى المتراتب طبقياً هى أمور قدرية، كانت منذ الأزل، وستظل إلى الأبد. ولا مجال لتجاوزها إلا بضربة حظ، تقوم بها "القسمة" أو النصيب أو الزمن أو الدنيا، لأنها "مكتوبة". ومن هنا هذه الصيغ الوفيرة التى تتشكى من الزمن والدنيا، وإن

سلمت بأنه لا حيلة إزاء "المكتوب" و "الوعد المسطر على الجبين" واستنكرت أى مطمح للتغيير بمنطق: لما أنا أمير وأنت أمير، مين يسوق الحمير؟ ولما أنا ست وانتى ست، مين يكب الدست؟ ولا سبيل للمساواة فى هذه "الحياة الفانية" إلا فى الموت: ربنا ما سوانا إلا بالموت!

ومن هنا، تتردد صياغات تبرر الخضوع والتسليم بالأمر القائم. مثل: العين ما تعلاش ع الحاجب! والخضوع عند الحاجات رجولية! واسجد للقرء فى زمانه! وإذا ناس عبت جحش حش وارمى له! وظلم السلطان مبرر لأنه: "إن عدل السلطان جارت الرعية"! ذلك أن الرعية مثلها مثل الثور: "إذا شبع نطح" وأقصى ما يمكن للمرء هو أن يدعو: ربنا يولى من يصلح! ويلتمس من الأحكام الجدد: اتوصوا علينا يا للى حكمتوا جديد، احنا عبيدكم وانتم علينا سيد!

ومن هنا، شيوع حكايات حول الحاكم أو السلطان أو الملك الذى يحكم دون أن يدرى بالمظالم التى يقترفها رجاله وأدواته، بينما هو رجل صالح عادل. ما إن يعلم بمظالم عمّاله، إما عن طريق العس بنفسه، أو عن طريق أحد رعاياه، حتى يأخذ فى إصلاح ما أفسده عماله بعد إقالتهم أو تلويهم.

ويبدو أن بعض ألعاب الصبية والشبان تقدم صورة مُعدّلة لهذا الحكم المتعالى. ففى لعبة "الطّاب" نرى ملكاً يملك ولا يحكم. وإنما الحكم الحقيقى للسلطان، أو الوزير، ومتنفيذه.

على أى الأحوال ، فهذه النظرة بتجلياتها المختلفة فى الثقافة الشعبية إنما تشير إلى نفوذ النظرة الرسمية ، نظرة الفئات المهيمنة ، والتي صاغها معبروها الفكريون ، إلى الثقافة الشعبية . وقد أشرنا من قبل إلى أن هذا ليس بالمستغرب ، حيث إن الثقافتين ، الرسمية والشعبية ، هما فى النهاية ضمن بنية ثقافية كلية ، وإن الثقافة الرسمية تملك من المصالح والفعاليات ما يجعلها قادرة على أن تسعى حثيثاً إلى إنفاذ الأفكار والتصورات التى تبسط هيمنتها وتوطدها ، وتضمن استمرارها . ويعزز هذه التصورات والأفكار ما أشرنا إليه من قبل ، عند الحديث عن التصور الشعبى للتاريخ وسيادة مبدأ الدورة ، فهذا المبدأ يُشكّل أساساً فكرياً تستند عليه دعوى تقلب الزمن أو الدنيا من جهة ، ومن جهة أخرى يشيع الاستئناس إلى انتظار نهاية الدورة . فالتمرد عليها وكسرها هو خرق للناموس الكونى .

وتستغل هذه التصورات والأفكار المنظومة المعنوية للعقائد الثانوية لدى العامة ، سواء بالنسبة للحكم المتعالى البعيد عن الممارسات ، والذي لا يتدخل فى الصراع اليومى إلا بحكمة ومن خلال أدوات ووسطاء ، أو بالنسبة للإمام المستتر الذى لن يأتى إلا فى نهاية الزمان (أى نهاية الدورة الكبرى) ، وإذ ذاك سيملاً الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً .

آفاق الوضع الراهن

كما ألقينا فى بداية المقال ، إن الثقافة الشعبية ثقافة حية

ومتجددة؛ وإن تفاوت معدل السرعة فى التجدد من عصر إلى عصر . وكما يسرى عليها قانون الصيرورة يسرى قانون الصراع بين المتناقضات . ومن هنا، فإنها تعاني الآن صراعاً بين ما تصطبغ به من أفكار وتصورات ومواقف، وخاصة مع ما هو مطروح فى ساحتها الآن من متغيرات، وما ييثر فيها من أنماط من القيم وتوجيهات السلوك، ومع ما يجرى من محاولات الاختراق الثقافى الإمبريالى وما يغوى به من أنموذج .

ولكن، يحدونا الأمل فى أصحاب الثقافة الشعبية، وفى خبرتها التاريخية التى خرجت بها دوماً من مثل هذا الموقف الصراعى على مجرى تاريخها الحافل؛ فتصوغ مركباً ثقافياً جديداً ينقى الطالح ويبقى الصالح فى وحدة أرقى وفق منظور أصحابها ومصالحهم . وهى وحدة ستتجاوز هذا الانقسام الثقافى إلى ثقافة موحدة لكل الشعب عندما ينتفى هذا الانقسام الاجتماعى .

الهوامش

اعتمد المقال، كتخطيط استطلاعي، على جدل طويل بين النظرية والمعاينة الميدانية. غير أنه من المفيد الإشارة إلى بعض المصادر والمراجع التي تُعين القارئ على مزيد من متابعة الموضوع والتفاكر حوله. وهذه الإشارة بالضرورة انتقائية لا تستقصى كل المصادر والمراجع، وإنما تعطى بدايات للقراءة في المطبوع منها بالعربية. وبالطبع، تركز الإشارة المرجعية هنا على المطبوعات المتصلة بالثقافة الشعبية، أما المتصل بالدولة وآلياتها الأيديولوجية فمتروك للدراسات الأخرى النوعية المتخصصة.

١- الأدب الشعبي، أحمد رشدي صالح، الطبعة الثالثة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧١

٢- الأغنية الشعبية: مدخل إلى دراستها، د. أحمد على مرسى، دار المعارف، ١٩٨٣

٣- أدب الفلاحين، أحمد شوقي عبد الحكيم، الطبعة الأولى، دار النشر المتحدة، ١٩٥٧

٤- جحا العربي، د. محمد رجب النجار، عالم المعرفة العدد ١٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٨

٥- حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، د. محمد رجب النجار، عالم المعرفة العدد ٤٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨١

٦- أضواء على السير الشعبية، فاروق خورشيد، المكتبة الثقافية العدد ١٠١، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٤
٧- القصص الشعبي في الدقهلية، فتوح أحمد فتوح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧

٨- نصوص السير الشعبية، والمواويل والمواويل القصصية وقصص الأولياء والكرامات، مطبوعة في طباعة شعبية للتوزيع في الأسواق وفي رحاب مقامات الأولياء المشاهير، وأغلبها تتشارك في نشرها مكتبات: صبيح، والمشهد الحسيني، ومكتبة الجمهورية بالأزهر.

٩- دمية شم النسيم، عبد الحميد حواس، دراسات مفردة رقم ٤، (بال تصوير الفوتوكوبى) مركز دراسات الفنون الشعبية، ١٩٧٩

١٠- الثقافة الشعبية العربية: الحال والمال، عبد الحميد حواس، دراسة رقم ١٠ من أعمال المنتدى الثانى للجامعيين التونسيين والمصريين حول مستقبل الثقافة العربية، بالمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، من ١٠ على ١٤ مارس، ١٩٨٥

١١- الفولكلور: قضايا وتاريخه، يورى سوكلولوف، ترجمة حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١

١٢- علم الفولكلور: دراسة فى الأيديولوجيا الثقافية، د. محمد الجوهري، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، دار المعارف، ١٩٧٨

١٣- أما عن الوعي المعاش والوعي الممكن، فيمكن البدء بقراءة مقال: لوسيان جولدمان... بعض آرائه فى الاجتماع والسياسة، حلمى شعراوى، دراسات عربية، العدد ١٠ أغسطس، ١٩٧٩

١٤- ومقال: عن البنيوية التوليدية، د. جابر عصفور، فصول، المجلد الأول، العدد الثانى، يناير، ١٩٨١

التيار المعاصر فى الاستفادة بالموسيقا الفولكلورية التَّوجُّهُ الفنِّى - والاجتماعى تخطيط أوَّلِيّ × استلھام الموسيقى الشعبية

تراسلُ الموسيقى مع حركة المجتمع :

يلاحظ الراصد للمجال الموسيقى فى مجتمعنا العربى المعاصر ، والمصرى خاصة ، انتشاراً واسعاً لمحاولات واجتهادات متنوعة فى الإنتاج الموسيقى ترتكز على الاستفادة من الموسيقى الفولكلورية . وتتواكب هذه المحاولات والاجتهادات مع محاولات واجتهادات أخرى فيما أطلق عليه "تطوير" الموسيقى العربية- الشرقية .

× ورقة مقدمة إلى مؤتمر "استلھام المآثرات الشعبية فى الإبداعات المعاصرة" ، فى إطار مهرجان "سبوف" ، الإسماعيلية ، أكتوبر ، ١٩٨٥ ولا بد أن يُنسب الفضل لأهله مُمثلاً فى الدكتور محمد عمران الذى شارك بصياغة الخطاب الموسيقى ومصطلحه وتدوين نواته .

وتتوازى هذه المحاولات والاجتهادات الموسيقية مع محاولات واجتهادات فى المجالات الفنية الأخرى، إن فى الأدب (شعراً ونشراً، وفى القصص خاصة)، أو فى المسرح (كتابة وإخراجاً)، أو فى التشكيل (نحتاً ورسماً وعمارة ومشغولات مجسمة أو مسطحة)، أو فى الرقص (موضوعاً وحركة، وتكويناً، أو فى السينما (موضوعاً ومشهداً).

وهذه المحاولات والاجتهادات الفنية التى تتركز على الاستفادة من المأثور الشعبى، والفنى منه خاصة، إنما هى أحد تجليات تيار عريض يسعى إلى تنمية وتطوير الإنتاج الفنى المعاصر بعقد مصالحة بين القديم والجديد، أو إقامة توازن بين ما اصطلىح عليه بالأصالة والمعاصرة، أو المواءمة بين المحلى "المختلف" والعالمى "المتقدم". وقد سرى هذا التيار وانتشر فى الحياة الثقافية منذ القرن التاسع عشر، ونمى واتسع منذ عشرينات القرن العشرين، وتسارعت وتأثره فى العقود الأخيرة.

والتراسل بين هذا التيار، وأطوار نموه وتفرعاته، والتغيرات التى جدت على مجتمعنا الحديث والمعاصر، على المستوى الاقتصادى والاجتماعى والسياسى والثقافى، أمر جلى ولا يحتاج فى سياقنا هذا إلى مزيد من الإيضاح.

وما يحتاج إلى إعادة الإبانة والتأكيد فى سياقنا هذا أمرين: أولهما: أن المحاولات والاجتهادات التى تمت فى المجال

الموسيقي للاستفادة بالموسيقا الفولكلورية، لم تكن بمعزل عن هذا التيار الثقافي الواسع الذى ارتكز على الاستفادة بالمأثور الشعبى الفنى، وإنما هى جزء منه متفاعل مع سائر أجزائه .

وثانيهما : أن المحاولات والاجتهادات الفنية التى ارتكزت على الاستفادة بالمأثور الشعبى الفنى ليست معزولة عن التغيرات الاجتماعية التى جَدَّتْ على مجتمعنا الحديث والمعاصر ، وإنما هى استجابة لها ومتجاذلة معها .

نُبَيِّنْ هذين الأمرين ونؤكدهما لكى يتضح أنه لا يمكن فهم المحاولات والاجتهادات التى جرت فى مجال الموسيقا ، والتى عمدت إلى الاستفادة من الموسيقا الفولكلورية ، على أنها محاولات تقنية محضة أو اجتهادات شخصية خالصة . وهو فهم يشيع فى المجال الفنى عموماً ، وبين الموسيقيين خاصة . غير أن هذا الفهم يؤدى إلى مزالق عدة ، لعل أخطرها :

١ - عزل الظاهرة عن مجالها الحيوى ، وبتورها من شبكة العلاقات التى تُنتج مُحصَلَتها النهائية ، وهو ما يؤدى إلى غياب الفهم الحقيقى لمسار الظاهرة وقوانينها الفاعلة .

٢ - تجزئ الظاهرة وتفتيتها إلى وقائع وأحداث متناثرة ، مما يشوش على اكتشاف الروابط التى تجمعها وتشكلها فى سياق كُلِّ يحكم حركة الجزء .

٣ - تجريد الظاهرة وتعليقها فى فراغ سَدِيمٍ ، وبذا تصبح الأحكام عليها تقييمات معيارية ، وفقاً لمعايير القائم بالتقييم ،

غير مؤسسة على معايير وقيم أصحاب هذه الموسيقى المحددين
الموجودين فى زمن محدد وفى مجتمع محدد .

المحاولات الفردية بوصفها تباراً :

بيد أن درس الإبداع الفولكلورى علّمنا أن الموسيقى نشاط
يرتبط بحياة القائمين به (مُنتجيه و مُستهلكيه) ، يلتحم
بمعلمهم اليومي ومناسباتهم الاجتماعية الدورية وغير الدورية ،
ويتواشج مع سعيهم لإقامة مجتمع إنسانى أجمل وأرحب
يتجاوز العيش فى أسر الضرورة إلى حياة الحرية المبدعة .

فالموسيقا- بداية ونهاية- إنتاج ينتجه بشر فى مجتمع
محدد موجه إلى البشر الآخرين الذين يؤلفون بنية هذا المجتمع
المحدد ، يصنعون قيمه ومثله الثقافية (بما فيها- بالطبع- أذواقه
ومعاييرته وتوجهاته الجمالية) . ويرتبط تنوع التصورات
والأفكار وتعدد الاتجاهات والتيارات ، فى المجال الموسيقى فى
المجتمع المحدد ، بتنوع الشرائح والفئات الاجتماعية التى تتكون
منها بنية المجتمع ، ويعبر كل منها عن التباين فى رؤية كل
جماعة من هذه الجماعات والفئات الاجتماعية للعالم ، وتمايز
منظورها وتوجهاتها .

حتى سر القصة

ومن ثم ، فإن اتجاهات التغيير فى المجال الموسيقى ، لا ترتبط
بالتغيير الحاد فى المجتمع فحسب ، وإنما تنطلق- أيضاً- من
توجهات الجماعات والفئات القائمة بالتغيير وتتأسس على
مدى وعى كل منها . ولهذا ، نترجى معالجتنا لموضوع هذه الورقة

إلى تناول المحاولات والاجتهادات، المتعددة والمتنوعة، للاستفادة من الموسيقى الفولكلورية، فى تشكيل أبنية موسيقية مستحدثة، كتيار واتجاه تصب فى مجراه العام الإنجازات الفردية.

معاور الوضع الموسيقى:

وإذا بدأنا بالنظر إلى الوضع اخصوص، الذى تحركت من أرضيته هذه الجهود والاجتهادات الموسيقية، لنستجلى خطوطه العامة (فى الحدود المتاحة لمثل هذه الورقة التخطيطية) نلاحظ أن المجال الموسيقى منقسم، تنوزعه محاور ثلاثة رئيسية:

أ- موسيقا فولكلورية: يُنتجها ويستهلكها "عامة الناس فى الريف والبادية وفى المناطق البلدية من العاصمة والحواضر عموماً، وقد كانت تحيا فى صورتها التقليدية الماثورة، وكان يجرى فيها- ولا شك- عمليات تغيير وتجديد داخلى. وكان هذا التغيير والتجديد يحدث وفق مبدأ التفاعل الثقافى وتبادل التأثير، مع الموسيقات الأخرى، سواء على المستوى الأفقى (الإقليمى) أو على المستوى الرأسى (مع موسيقا الشرائح والفئات الاجتماعية الأخرى). ولكن وتيرة التغيير فى الموسيقا الفولكلورية تسارعت بتسارع وتائر التغيير الاجتماعى والثقافى الذى حدث فى العقود الأخيرة. وأصبحت تعاني وطأة عمليات إزاحة وإبدال ثقافيين لتحويلها من موسيقا فولكلورية إلى موسيقا جماهيرية.

ب- موسيقا عربية- شرقية : وقد ظلت لزمن طويل تؤدي في رحاب الشرائح العليا من المجتمع، وخاصة في العاصمة والمدن الإقليمية . وكانت قد ثبتت على حال أقرب إلى الكلاسية، إلى أن أخذت رياح التغيير تطولها، وخاصة منذ أواخر القرن التاسع عشر . واتسعت دوائر وصولها حتى شملت الشرائح الصاعدة من الطبقة الوسطى . وأخذت صورة التخت في التغيير شيئاً فشيئاً ليتحول إلى فرقة، في الوقت نفسه أخذت تدمج عناصر من الموسيقا الفولكلورية والدارجة . غير أن المواجهة كانت مع الموسيقا الأوروبية- الغربية في صورها الراقصة والخفيفة والكلاسيكية . وظهرت آثار هذه المواجهة في ردود فعل تهدف إلى صون تراث الموسيقى العربية- الشرقية من جهة، ويتبنى بعض عناصرها وأشكالها وخاصة في تكوين الفرق الموسيقية وآلاتهم . ثم تسارعت وتائر التغير بعد كل من الحربين العالميتين، ثم في العقدين الأخيرين، وامتدت دوائر وصولها إلى فئات أوسع من الطبقة الوسطى .

وقد تعمق تأثيرها واتسع، في صورها وأنماطها المعروفة، بعد امتطائها وسائل الاتصال الحديثة التي أخذت في الإلحاح المتكرر على بث هذه الصور والأنماط . وتعتمد هذه الصور والأنماط على مستجدات أشكال الموسيقى العربية- الشرقية التي تهجنت، على نحو من الأنحاء، بالموسيقا الأوروبية- الغربية .

ج- موسيقا أوروبية- غربية : وقد تبنت الصفوة، من أبناء

الشرائع العليا فى المجتمع ومثقفى الطبقة الوسطى ، هذه الموسيقى باعتبارها موسيقا "الحضارة" أو الموسيقى الراقية أو المتطورة أو الموسيقى العلمية أو الموسيقى الأكاديمية. على أى الأحوال ، فهذا المعنى ينصرف إلى صيغها وأشكالها وآلاتها ، وخاصة بتراكيبها الأوركسترالية المعتمدة على البوليفونية (تعدد التصويت) على النحو الذى أنجزته أوروبا الغربية منذ القرن الثانى عشر وحتى المراحل المتطورة للتأليف الهارمونى التى استقرت فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

وقد حاولت هذه الصفوة - عن طريق المؤسسات الرسمية - استزراع هذه الموسيقى فى الحياة الموسيقية المصرية . ولكنها تواجه بردود الفعل التى أشرنا إليها ، والتى تميل إلى التهجين معها أكثر مما تسعى إلى تمثّلها . غير أن مزاحهما الغربى الآخر وهو الموسيقى الدارجة والجماهيرية (البوب والصّرعات الغنائية الراقصة) ، بدءاً مما سُمى الموسيقى الخفيفة وموسيقا الرقصات ، ونهاية بموسيقا (الديسكو) يأخذ هذا المزاحم مكاناً مهيماً بالنسبة إلى موسيقا الصفوة ، حيث استطاعت الاستحواذ لا على شباب الطبقة الوسطى عموماً وحسب ، بل واستطاعت أن تمتد إلى شباب الطبقة الثالثة وخاصة من المنتمين إلى الفئات الجديدة ذات التطلعات للحراك الاجتماعى .

إطار المتصل الموسيقى :

تلك هى المحاور الثلاثة الرئيسية التى تتمحور حولها

الموسيقىات الموجودة فى المجال الموسيقى ، والتي تحركت من أرضيتها الجهود الرامية لتنشيط الحياة الموسيقية وتجديدها أو تأصيلها ، وكان أحد مظاهر ذلك التيار الساعى للاستفادة من الموسيقى الفولكلورية فى صياغات صور جديدة من التعبير الموسيقى . وبالطبع ، فإن الوضع الموسيقى أكثر تعقيداً وتشابكاً من هذا التخطيط . ولا شك أن هناك جوانب أخرى فاعلة فى صياغة الوضع اخصوص للجهود الموسيقى فى مجتمعنا . لعل أبرزها بالنسبة لسياقاتنا مكانة الموسيقى والموسيقين ؛ إذ لا يمكن إغفال دور النظرة إلى الموسيقى باعتبارها لهواً وترويحاً عن النفس ، والتهميش الاجتماعى للموسيقين ، فى تحديد صور النشاط الموسيقى ، وإن كان يصطرح مع هذه النظرة نظرات أخرى تسعى إلى الإعلاء من شأن الموسيقى والموسيقين ، وأخرى تُثبت قيم التوزيع السلمى والنجومية التجارية أو الرواج الجماهيرى .

مهما يكن من أمر ، وكما أشرنا ، تتفاعل هذه المحاور الموسيقية الثلاثة وتتبادل التأثير . فهى فى النهاية تتأطر داخل بنية مجتمع واحد ، بحيث يمكننا أن نرتب هذه الأقسام الثلاثة على خط متصل أفقى :

((الموسيقى الفولكلورية ، الموسيقى العربية - الشرقية ،
الموسيقى الأوروبية - الغربية)) وعبر هذا الخط المتصل تمت
عمليات التشرب والتبنى للعناصر الموسيقية المختلفة والمتنوعة ،

فى جوانب الإيقاع، واللحن، والشكل، والآلات .

وإذا كان طرفا المتصل - الموسيقى الفولكلورية والموسيقا الأوروبية الغربية - يتباعدان إلى حد كبير، إلا أن الموسيقى الفولكلورية تشربت بعض العناصر من الطرف الآخر عبر الموسيقى العربية - الشرقية، ومن الجهة الأخرى تمكنت الموسيقى الأوروبية - الغربية من أخذ عناصر من الموسيقى الفولكلورية عن طريقين: إما بالتشرب من خلال الموسيقى العربية - الشرقية، وإما بالوصول رأساً إلى الموسيقى الفولكلورية. وأسباب ذلك واضحة من اختلاف إمكانات أصحاب كل من الموسيقتين، وتباين موقعهم الاجتماعى وإعدادهم المعرفى .

أما الموسيقى العربية - الشرقية فقد أفادت من موقعها الوسطى فى استفادتها من طرفى المتصل: الموسيقى الفولكلورية والموسيقا الأوروبية الغربية، وإن خضعت الإفادة من هذا الطرف أو ذلك لموجات متراوحة غير منتظمة وفق تغير التوجهات الاجتماعية والفكرية، والتناوب بين تأكيد أحد طرفى المقابلة: القديم / الجديد أو الأصالة / المعاصرة، التى ظلت تلح على الحياة الفكرية للطبقة الوسطى طوال تاريخنا المعاصر .

ولكن هذا التراوح والتناوب كان يسرى تحته باستمرار عملية تهجين مع النموذج الأوروبى - الغربى، على الأقل فى جوانبه الشكلية الخارجية. فقد بطن الوعى الموسيقى باستمرار تصور معيارى قوامه أن هناك مدرجاً ارتقائياً، أدناه ماسمى

"الموسيقا البدائية" وصنوها الموسيقا الفولكلورية، وأعلاه "الموسيقا السيمفونية". وشغل العاملون بالموسيقا من مثقفي الطبقة الوسطى بالحاجة طويلاً حول مكانة موسيقاهم على هذا المدرج الارتقائي. وحتى عندما تظهر على السطح دعاوى الخصوصية الثقافية وتمييز الهوية الموسيقية، فقد كانت تركز على عقد موازنة أو تناسب مع هذا المدرج الارتقائي التابع للنموذج الغربي. فضلاً عن أن دعوى الخصوصية الثقافية والهوية الموسيقية المتميزة بصورتها هذه هي صدى لدعوى مطروحة في الفكر الموسيقي الغربي ذاته.

تصنيف الاجتهادات الموسيقية:

لنترك هذه القضية إلى حين، ولننتقل إلى فحص عيني للجهود التي قامت بها هذه المحاولات المتنوعة والمتعددة للاستفادة من الموسيقى الفولكلورية في صياغة صور موسيقية مستحدثة، ليتأسس قولنا على ظواهر عينية ملموسة، ولا يكون مجرد دعوى نظرية قابلة للجدال.

وسنبداً في جرد هذه الجهود والمحاولات الموسيقية، واضعين في الاعتبار أنها جهود ومحاولات موسيقية بالدرجة الأولى؛ أي أن لها خصائصها النوعية كعمل موسيقي يعتمد على مقومات الظاهرة الموسيقية في مكوناتها الرئيسية: الإيقاع، واللحن، والشكل، والآلات.

ومع تنبهنا إلى أن هذه الجهود والمحاولات الموسيقية قد

خضعت لانتماءات أصحابها وتوجهاتهم الاجتماعية، وعبرت عما يتبنونه من أفكار تطرحها المجموعات الثقافية والفنية التي يدورون في دائرتها، فإننا واعون أن هذه الجهود والمحاولات الموسيقية قد خضعت- في الوقت نفسه- لمدى معرفتهم بعلوم الموسيقى وتقنياتها ومهارتهم الفنية من جهة. ومن جهة أخرى لمدى درايتهم بالموسيقى الفولكلورية وحسن استيعابهم لأنواعها وخصائصها المميزة.

ووفقاً لهذا، يمكننا تجميع المحاولات والاجتهادات الموسيقية التي عمدت إلى الاستفادة بالموسيقى الفولكلورية في صياغة صور موسيقية مستحدثة، وإدراجها في الفئات التالية:

أولاً: الفئة الأولى:

الاعتماد على اللحن والإيقاع والشكل:

يلجأ أصحاب هذا الاتجاه إلى تقديم الأغاني الفولكلورية بكل ما تحملها هذه الأغاني من خصائص لحنية وإيقاعية، ولذلك يقدم الغناء على أنه "أغاني شعبية" أو "فولكلور شعبي" (كذا!) بما إن ركيزة أعمال هذا الاتجاه تكون في صور أغنيات على وجه الحصر، بل إنها لا تعتمد من بين مجالات الغناء الفولكلوري المتعددة إلا ما يمكن أن نسميه "أغاني البنات" التي تُردد في أسماهن أو في مناسبة الأفراح.

اللحن:

وإذا تركنا جانب الكلمات على أهميته، إذ إن أصحاب هذا

الاتجاه يبقون على كلمات الأغنية الأصلية مع التعديلات التي تتناسب مع أذواقهم وخاصة المطالع الطريفة والغريبة، فإنهم من الناحية الموسيقية يعتمدون على استخدام اللحن الأصلي، دون أية إضافات أو تعديلات، خاصة إذا كانت تتوافق في اللحن عناصر الجملة اللحنية الكاملة، وكان مستقيماً من ناحية الإيقاع. وفي الحالات التي يفقد فيها اللحن الأصلي أحد هذه العناصر يجرى استكمالها في إطار الخصائص التي يتكوّن منها اللحن الأصلي.

الإيقاع:

أما بالنسبة للإيقاع فيُستخدم كما هو بالضرب الذي يميزه، وبالسرعة التي يؤدّي بها أصلاً.

ومن حيث الشكل، فإنهم يلتزمون بغناء مقاطع لحنية تظل تُكرر طوال فترة الأداء. وإذا تمّ التطويل عن الأغنية الأصلية، فإنه لا يخرج عن كونه تكراراً لهذه المقاطع.

أما التغيير الأساسى الذى يحدث فى هذا التناول فهو إحلال آلات التخت "الشرقى الغربى" السائد والتى زودت بالآلات الغربية لنصاحب الغناء، ولتملأ الفواصل الزمنية الصغيرة (السكتات) وهى بمثابة "النفس". وفضلاً عن ذلك، يوزع اللحن على الآلات الفردية لتتناوب أداء "الجملة" اللحنية مع المغنى، وعادة ما تكون آلات: الناي، والقانون، والأورج. كما تنفرد آلات النقر والتوقيع، وخاصة الدربكة و"الرق"، بأداء

"طقم" أو "طقمين" أو "أربعة أطقم" من الضرب الرئيسي المستخدم فى الأغنية من حين لآخر .

والتدوين التالى لواحدة من الأغانى التى تُمثّل هذا الاتجاه، غنّتها المطربة : لىلى نظمى، وهى بعنوان :

اذلّع يا عريس

يا ابو لاسة نايلون

ثانياً : الفئة الثانية

الاعتماد على اللحن :

يعتمد هذا الاتجاه على الجملة اللحنية الفولكلورية، ويعتبرها اللحن الرئيسى للعمل المستحدث . وتوضح النماذج الموسيقية التى تمثل هذا الاتجاه أن الألحان الفولكلورية تأتى فى صور متعددة من الاستخدام، أهمها الصور التالية :

١ - استخدام الجملة اللحنية الفولكلورية "الكاملة" كما هى (أى الاحتفاظ بنوع المقام الموسيقى الذى صيغت منه الجملة اللحنية، والاحتفاظ بشكلها البنائى) دون إحداث أى تعديل جوهري، مثال ذلك أغنية :

"وحوى يا وحوى... أيوحا" التى غناها المطرب أحمد عبد القادر .

وفى بعض النماذج، نجد أن اللحن الأصيل "الرئيسى" يستخدم لأداء مقاطع الأغنية (الكوبليهات)، غير أن الاستخدام الغالب يقصر استخدام اللحن الفولكلورى على أداء

المطلع (المذهب) فقط، بينما تُؤدى مقاطع الأغنية فى صياغات لحنية أخرى كما فى المثال السابق.

ولا يقتصر ظهور هذه الطريقة فى استخدام الجملة اللحنية الفولكلورية فى الغناء فحسب، بل نجد أنها أيضاً فى "المقطوعات الموسيقية" المؤلفة لآلات التخت الشرقى العربية المزودة بالآلات الغربية، ومثالها "مقطوعة موسيقية" بعنوان: "بهية" لأحمد فؤاد حسن.

٢- استخدام الجملة الموسيقية الفولكلورية مع التعديل فى مسارها اللحنى، وتوضح لنا النماذج التى تمثل هذا الاستخدام أن التغيير الذى حدث فى المسار اللحنى للجملة الفولكلورية قد أبقي - فى الجملة - بعض الخصائص التى تميزها، مثل تفاعيل المقاطع اللحنية، ونقط ارتكاز. الدرجات الرئيسية للحن الأصلى، والمثال التالى أغنية لعبد الحليم حافظ، استخدمت لحن وعنوان الأغنية الفولكلورية:

"على حزب وداد جلى"

ولعل الخط البيانى الذى أضفناه للتدوين الموسيقى يساعد غير المتخصص فى الموسيقى على توضيح مقدار التغيير الذى حدث فى المسار اللحنى بمقارنته بتدوين النص الأصلى.

ومن الملاحظ أن الاستخدامات التى تمثل هذا الاتجاه قد اعتمدت اللحن الفولكلورى لحناً رئيسياً للصيغة الجديدة - غنائية كانت أو آلية - ولذلك نجد أن أغلب الجمل الموسيقية

والألحان المستحدثة التى وضعت جوار اللحن الفولكلورى لم تكن إلا جملاً وألحاناً ذات مقاطع قصيرة، وذات نهايات تامة سريعة. وهى بذلك لا تؤدي إلا دور الوسيط الذى يُمهد - من آن لآخر - لأداء اللحن الفولكلورى الرئيسى.

أما الجانب الإيقاعى للألحان الفولكلورية، فى هذه الاستخدامات، فإنه وإن كان عدم التقيد به أمراً ملحوظاً، إلا أنه غير مُغفل بصورة نهائية، فهذه الاستخدامات وإن كانت لا تعتمد على الضروب الإيقاعية للحن الفولكلورى بصورة رئيسية (لأن اللحن عندها هو الأساس)، فإنها فى كل الأحوال، لا بد وأن تعتمد - فى صياغة الضروب الإيقاعية الجديدة - على الميزان الذى صيغ عليه اللحن الأصلى. وذلك يعنى أن الضروب الإيقاعية المستحدثة - وإن بدت من حيث الشكل مغايرة للضروب الأصلية - فهى فى الواقع لا تخرج عن الدائرة التى تُصاغ فيها الضروب الأصلية للحن الفولكلورى.

٣- المعالجة الأوركسترالية الأكاديمية :

اعتمد هذا الاتجاه - فى معالجة الألحان الفولكلورية - على نظام العمل الموسيقى الأكاديمى الذى استقى أصوله من قواعد الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية. والمبدأ العلمى الذى يركز عليه هذا الاتجاه فى معالجة الأفكار الموسيقية يستمد أساساً من طبيعة الفكرة الموسيقية (أى من خصائصها البنائية). وهذا الاتجاه لديه من العلم بتقنيات الموسيقى ما يجعل مجال المعالجات

الموسيقية رحباً وواسعاً، فتحليل الأفكار الموسيقية لمعرفة خصائصها، واختيار أي من هذه الخصائص يمكن أن يكون عطاء، أو معرفة ما توحى به مشتقاتها بإمكانية النمو والتطوير، ومعرفة أى نوع من الأفكار يصلح لقطعة موسيقية قصيرة، أو يصلح لمتتالية، أو أساساً لحركة سيمفونية كاملة. كل هذا أمر لا يواجهه أية مشكلة عند هذا الاتجاه لما يتمتع به من دعم فى العلم بأساليبه، على المستويين النظرى والتطبيقي. هذا المستوى الموسيقي هو الذى يتم فى إطاره كل العمليات الموسيقية التى يمثلها هذا الاتجاه. إذن، على أى نحو كانت معالجات هذا الاتجاه للألحان الفولكلورية؟

نلاحظ، بداية، فى النماذج الموسيقية التى عاجلت الموسيقى الفولكلورية أن هذا الاتجاه قد اعتمد على الألحان المتداولة والشائعة، وخاصة الألحان التى تتردد فى الحضر، وفى الأحياء البلدية فى المدن الكبرى، مثال ذلك لحن "عطشان يا صبايا" و"آه يا زين" اللذين استخدمهما عزيز الشوان، ونماذج متعددة من الإنشاد الدينى والتراويل الإسلامية التى استخدمها رفعت جبرانه، بالإضافة إلى أمثلة أخرى كثيرة من هذا النوع استخدمها كل من أبو بكر خيرت وجمال عبد الرحيم.

أما عن الخصائص التى تتعلق بالألحان الفولكلورية، فقد لوحظ - فى النماذج الموسيقية التى تمثل هذا الاتجاه - اعتمادها، فى الغالب، على الألحان الفولكلورية التى لا يشتمل لحنها على

الأبعاد العربية- الشرقية (التى تحتوى على ثلاثة أرباع الصوت) . فضلاً عن ذلك ، فقد اختيرت الألحان الفولكلورية التى تتميز بكمال الشكل .

أسلوب التناول :

إن أبرز عناصر المعالجة التى استخدمها هذا الاتجاه هى عناصر المعالجة الهارمونية البوليفونية بكل ما يتطلبه هذا العنصر من أنظمة تزخر بها قواعد الموسيقى الكلاسيكية الغربية . وهناك من الأعمال ما لم يلتزم حرفياً بهذا التطبيق ، غير أن المجال لا يسمح هنا بحصر هذه الاستثناءات ، خاصة وأنها قصدا منذ البداية تحديد الخط العام الذى تنتهجه المحاولات المتعددة .

لقد تطلب التناول البوليفونى للألحان الفولكلورية إجراء مجموعة من المعالجات الجزئية برزت بتنوعاتها فى مجمل ما قُدم من أعمال هذا الاتجاه ، وأهمها :

١- إعداد اللحن الفولكلورى فى شكل "فقرة موسيقية" كاملة . فالكثير من الألحان الفولكلورية لا تصل بطول مقاطعها إلى الحمد الذى يكوّن الفقرة الموسيقية الكاملة التى تصلح للعمل البوليفونى ، ولذلك عمدت الأعمال الموسيقية المستحدثة إلى تحويل الجملة الموسيقية الفولكلورية إلى "فقرة موسيقية" كاملة . وقد اتبعت لتحقيق ذلك عدة سبل أهمها :

أ- "تطويل" الخط اللحنى بتكرار جزء منه على نفس الدرجات الصوتية أو إحداث انحراف فى المسار اللحنى لهذا

الجزء المتكرر.

ب- تكرار مقاطع معينة من الجملة اللحنية الأصلية مع إحداث تطويل أو تقصير فى أزمنتها .

ج- تنمية الجملة اللحنية بإضافة مشتقات لحنية جديدة تحمل الخصائص نفسها .

٢- أما الإجراءات الأخرى التى اتبعت فى المعالجة ، فتتمثل فى التالى :

أ- استخدام التكوينات البوليفونية ؛ حيث استخدم اللحن الأصلى فى شكل مركّب ؛ أى وضعت حوله- فى آنٍ واحد- سياقات لحنية أخرى .

ب- الانتقال باللحن الأصلى من طبقة الصوتية الى طبقات أخرى ، وفق التكوينات البوليفونية المستخدمة .

د- الانتقال باللحن الأصلى من مقامه الموسيقى إلى مقامات أخرى من مشتقات المقام الأصلى للحن .

هـ- إحداث تكوينات مختلفة لشكل اللحن الأصلى ، والتنويع فى سرعة أداء هذه التكوينات .

و- اتباع نظام "ترديد" هذه التكوينات باستغلال التمايز الصوتى لمجموعات الكورال وفصائل آلات الأوركسترا .

القالب :

أما من حيث القالب الذى صيغت فيه هذه الأعمال ؛ فإن أغلب النماذج التى تمثل هذا الاتجاه قد لجأت إلى صيغ من نوع

المتتالية مثال أعمال فؤاد الظاهري المأخوذة من ألحان فولكلورية مختلفة، أو إلى صيغ من النوع الذى يعتمد على النسيج الغنائى المركب مثل عمل جمال عبد الرحيم فى "مرمر زمانى"، وإلى صيغ من النوع الذى يشارك فيه الكورال والأوركسترا مثل عمل رفعت جمانة فى الابتهالات الدينية. ومثل عمل عزيز الشوان فى التنويعات الأوركسترالية التى استخدم فيها لحن "عطشان يا صبايا". وبالإضافة إلى ذلك، هناك أعمال عزفتها الآلات عزفاً انفرادياً (صولو)، مثال النموذج الذى قدّمه عزيز الشوان للحن "آه يا زين العاشقين" الذى عزفه ناجى حبشى على آلة التشيللو.

٤- المعالجات البوليفونية فى إطار الصيغ العربية- الشرقية- التقليدية :

يرى أصحاب هذا الاتجاه أنهم قد عاجلوا اللحن الفولكلورى معالجة موسيقية علمية، دون المساس بالخصائص الأساسية التى تميز اللحن الفولكلورى (شكل الجملة ومقامها الموسيقى، وميزانها). وتبين النماذج الموسيقية المتعددة التى تمثل هذا الاتجاه أن أغلب الألحان الفولكلورية التى يُستعان بها تكون من الألحان التى صيغت من المقامات الموسيقية الخالية من "ثلاثة أرباع الصوت"، حتى يتسنى معالجتها هارمونياً.

والواقع أن المعالجة الموسيقية الهارمونية البوليفونية التى يمثلها هذا الاتجاه يُقصد بها وضع خطوط لحنية بسيطة البناء

أعلى أو أسفل الخط اللحني الرئيسي الذي يتمثل في اللحن الفولكلوري، حيث يُؤدى بالتآني معه. ويراعى في هذه الخطوط أن تتوافق درجاتها الصوتية مع بعضها بعضاً. ومثل هذه المعالجات الموسيقية لا يحكمها في المقام الأول مبدأ التعامل مع الألحان الفولكلورية، وإنما يحكمها أساساً مبدأ هذا الاتجاه في تعامله مع الموسيقى العربية الشرقية بصورة عامة. وإذا كان هذا الاتجاه يختار من الألحان الفولكلورية تلك الألحان الخالية من "بُعد ثلاثة أرباع الدرجة"، فلكي يتجنب الوضع الإشكالي الخاص بمعالجة هذا البعد المُحير معالجة بوليفونية، هذا الوضع الذي يفرض نفسه بصورة ضاغطة لما يمثل من أساس في تكوين الموسيقى العربية الشرقية. وإذا كنا نلاحظ في كثير من النماذج التي تعتمد المعالجة البوليفونية قلة استخدام الدرجات الصوتية في وضع رأسى، والاكتفاء بوضع درجات قليلة وطويلة الزمن لتتآني مع درجات اللحن الأصلي؛ فإن ذلك يبرز صعوبة هذه المشكلة على المستويين العملي والنظري. وقد أسفرت محاولات المتعددة لحل هذه المشكلة عن اتباع طرق عدة لمعالجة "ثلاثة أرباع الدرجة"، غير أن هذه الطرق - ولأسباب لا داعي للخوض في سردها - التقت في الاستخدام الذي ذكرناه، والذي يتلخص في وضع نغمات قليلة طويلة الزمن أسفل أو أعلى (أو الاثنين معا) بالنسبة للحن الأصلي المؤلف من "بُعد ثلاثة أرباع الدرجة".

وقد روعى في هذه الحالة ألا يتآني صوت الدرجة المكونة من

"ثلاثة أرباع الدرجة" مع هذه الدرجات طويلة الزمن إلا في مسافات زمنية قصيرة بقدر الإمكان حتى لا يطول زمن التنافر بينهما.

إذن، فالوسائل التي تُستخدم في هذه المعالجة محكومة بالخصائص التي تُكوّن الموسيقى العربية- الشرقية، وهي خصائص تركز عليها الموسيقى الفولكلورية أيضاً. ومن ثم، فإن أية معالجات بوليفونية تنطلق من غير هذا المبدأ سوف تؤدي إلى نتائج مغايرة قد يفقد فيها اللحن الأصلي بعضاً من مميزاته، أو يتحول إلى شيء غير أساسي داخل إطار من التراكيب الصوتية.

وفي إطار هذه المعالجة، تحدث بعض المحاولات التي تدعم فكرة المزيد من النسيج الهارموني لمعالجة اللحن الفولكلوري، وهي بذلك تلجأ إلى تغيير بعض عناصر اللحن الأصلي؛ وخاصة العناصر التي تنشئ الوضع الإشكالي في المعالجة البوليفونية الهارمونية، فنجد أنها تعتمد إلى نقل اللحن من صيغته المقامية الأصلية إلى صيغة مقامية أخرى خالية من الأبعاد النغمية الإشكالية، فنجد مثلاً أن لحن أغنية "عطشان يا صبايا دلوني على السبيل" قد صيغ في إحدى المعالجات من مقام "الحجاز"، بينما اللحن الأصلي يُؤدّى مُصاغاً في مقام "البياتي". ولزيد من إفساح المجال للعمل البوليفوني، شمل التغيير أجزاء من مسار اللحن مع الحفاظ إلى حد ما على الشكل العروضي

للمقاطع النغمية .

٥- معالجات موسيقا الفرانكوآراب وموسيقا الديسكو :

أ- الفرانكوآراب :

نستطيع التعرف على اللحن الفولكلورى فى أعمال فرق الفرانكوآراب ، ليس فقط عن طريق الكلمات الغنائية الفولكلورية التى تتردد فى محفوظ هذه الفرق (وخاصة مطالع الأغانى الفولكلورية) وإنما لأن هذه الفرق لجأت إلى استخدام اللحن الفولكلورى استخداماً مباشراً دون إحداث أى تغيير فى أساسياته الفنية التى تميزه .

وقد كان تركيز فرق الفرانكوآراب على الموسيقا الفولكلورية يتمثل فى أغلبه فى استخدام الأغانى الفولكلورية الشائعة على النحو التالى :

أ- استخدام الأغنية بلحنها الأساسى مع زيادات لحنية تأتى بعد نهايته ، وتكون فى الغالب من مشتقات اللحن الأصلى ، وتُستَخدم هذه الزيادات لغناء كلمات أو مقاطع غنائية باللغة الأوروبية . مثال أغنية : " يا مصطفى يا مصطفى ، أنا بحبك يا مصطفى " .

ب- استخدام الأغنية الفولكلورية بلحنها الأساسى على أن تأتى فى الغناء ضمن سلسلة من المقاطع الغنائية المستحدثة المغناة بلغة أوروبية . مثال أغنية " يا نخلتين فى العلالى " التى تتردد ضمن سلسلة من المقاطع الغنائية الأوروبية .

أما التغيرات الأساسية التى أُدخلت على اللحن فتتمثل فى الإضافات التى اتسم بها أداء مثل هذه الفرق، وهى على سبيل المثال .

أ- عزف أصوات موسيقية مصاحبة للحن الأصلي .
ب- استخدام ضروريات إيقاعية مستحدثة، مُصَاغَة من ميزان اللحن الأصلي، وتؤديها الآلات الإيقاعية الأوروبية الحديثة .

ج- استخدام الآلات الغربية المصاحبة للغناء، وعلى وجه الخصوص آلة الأورج (وقبلها كانت آلة الأوكورديون) وآلة الجيتار والطبول الحديثة المستخدمة فى فرق البوب والديسكو .

ب- الديسكو:

لم ينهج أصحاب موسيقا الديسكو نهجاً يختلف كثيراً عما نهجه أصحاب موسيقا الفرانكوآراب، خاصة وأنهما يمثلان اتجاهاً واحداً، وهو الاعتماد على الآلات الموسيقية الأوروبية من نوع الجيتار والأورج وطبول "الباترى" . كما أن تناول أصحاب هاتين الموسيقتين للموسيقا الفولكلورية لم يخرج عن استخدامهما كما هى بقدر الإمكان . غير أن الديسكو قد عمد إلى التغنى باللحن الفولكلورى، ولم يجاوزه بألحان غنائية أخرى، وخاصة تلك التى تُغنى باللغة الأوروبية، واعتمد على معطيات اللحن الفولكلورى فاشتق منه سياقات لحنية قصيرة المقاطع تؤدي تباعاً عقب الانتهاء من غناء المقطع الفولكلورى .

ويستخدم أصحاب فرق الديسكو الآلات الغربية الحديثة، ويعتمدون على مكبرات الصوت الحديثة التي تزيد من شدة الصوت وصخبه. ومن النماذج الغنائية الممثلة لهذه الفرق أغنية "بلدى" لـ محمد نوح، وأغنية "ما تحسبوش يا بنات إن الجواز راحة" لفرقة هانى شنوده.

ثالثاً: الفقة الثالثة:

الموسيقا التي تعتمد على الخصائص التي تُكوّن الموسيقا الفولكلورية ولا تأخذ منها مباشرة:

يعتمد هذا الاتجاه الموسيقا الفولكلورية موضوعاً أساسياً لأعماله دون الاستعانة بأية سياقات لحنية فولكلورية مميزة، فقد لجأ إلى الاعتماد على الخصائص الموسيقية التي يتكون منها اللحن الفولكلورى، وأخذ يدور في دائرتها مستفيداً من معطيات هذه الخصائص. وقبل أن نتابع، نحدد فى النقاط التالية أهم الخصائص التي تركز عليها الجملة اللحنية الفولكلورية الكاملة (أى التي تتكون من عبارتين موسيقيتين الأولى تأتي فيما يُسمى "سؤال" بينما تأتي العبارة الثانية فى صيغة "جواب"):

أ- تتحرك الدرجات الصوتية فى الجملة الموسيقية الفولكلورية فى حدود المسافات الصوتية الضيقة التي تبدأ من مسافة نصف الدرجة الكاملة (نصف البعد الطنينى الكامل) ولا تتعدى - عموماً - المسافة الصوتية التي مقدارها "رابعة تامة".

ب- تأتي حركة الدرجات الصوتية في شكل سُلَّمى (بين مسافة نصف الدرجة وبين مسافة الرابعة التامة) هابطاً وصاعداً، وإذا وُجِدَت قفزاته من النوع الحاد؛ أى الذى يتجاوز الترتيب السُلَّمى، أو الترتيب المتجاور، فهى على أية حال ليست سمة من سمات اللحن الفولكلورى .

ج- صياغة الألحان من المقامات الموسيقية التى تعتمد على بُعد "ثلاثة أرباع الدرجة الكاملة" وقليل ما توجد ألحان فولكلورية خالية من هذا البعد .

د- صياغة الألحان فى موازين ثنائية أو رباعية بسيطة باستثناء موسيقا المجتمعات المتميزة .

أما الخصائص الأخرى التى تعتمد عليها الموسيقا الفولكلورية- وخاصة موسيقا الأغنيات التى اعتمد عليها هذا الاتجاه- فتتمثل فى التالى:

أ- حيوية الإيقاع وسرعته، وتعدد تلويناته، ونقصه بذلك الضروب التى تصاحب أغانى البنات فى السمر وفى الأعراس، وهى الأغانى التى اعتمد عليها أصحاب هذا الاتجاه ويتحركون فى دائرتها .

ب- تميز هذه الألحان من ناحية الشكل، فهى عبارة عن مقاطع لحنية تتكرر تباعاً .

ج- يُستخدم أثناء الأداء مصادر صوتية غير الآلات تتمثل فى التصفيق بالأكف، فضلاً عن الزغاريد التى تتردد من حين

لآخر أثناء الأداء فى المناسبات السارة .

هذه الخصائص ، مجتمعة أو بعضها ، تتم على أساسها العمليات الموسيقية الغنائية التى يُمثلها هذه الاتجاه . ولم تقتصر هذه العمليات على معطيات هذه الخصائص وإنما يتم إدخال عناصر أخرى تساعد على إيجاد نوع من التقارب بين الشكل المستحدث وبين الشكل الفولكلورى ، ومن هذه العناصر :

أ- استخدام بعض الآلات الموسيقية الفولكلورية ، مثل السلامية والربابة والسسمية ، والدفوف .

ب- صياغة كلمات الأغانى على نحو يجعلها شبيهة من حيث الشكل بالأغانى الفولكلورية ، كما توجد نماذج استخدمت فيها كلمات أخذت من الأغانى الفولكلورية . ومن النماذج الغنائية التى تمثل هذا الاتجاه أغانى :

-جلاليه دبلان

غناء : فاطمة عيد

-فلاح كان فايت من جانب السور

غناء : شريفة فاضل

-عيون بهية

غناء : محمد العزبى

-يا شمس يا شموسة

غناء : عفاف راضى

-يا صحرا المهندس جاى

غناء : سيد إسماعيل

رابعاً : الفئة الرابعة :

استخدام الآلات الموسيقية الفولكلورية :

لا يوجد فى الموسيقى الفولكلورية المصرية ما يعرف بالموسيقا الآلية أو الموسيقا البحتة، إنما توجد موسيقا تعزفها الآلات لمصاحبة إماً الغناء أو الرقص . وفى قليل من الأحوال، كانت تُستخدم الآلات الموسيقية لتعلن بمعزوفات معينة عن شىء معين، مثل الإعلام عن حالة الوفاة، أو المشاركة فى دورات المواكب الصوفية وفى زفة "شوار العروس" . وفى قليل من الأحوال أيضاً، كانت آلات الزمار تعزف فى المناسبات السارة- فى أواخر السهرة- "مقطوعات" يطلبها الجمهور، وحتى هذه المقطوعات ليست صيفاً خاصة بآلة الزمار، وإنما هى ألحان للأغاني المفضلة لدى الجمهور من ناحية، والمفضلة لدى العازفين من ناحية أخرى، والتي يمكن أن تؤدى بصورة صحيحة على آلة الزمار . وحتى ما يعرف فى الموسيقى باسم "التقاسيم" الحرة المرتجلة والتي اشتهرت بها آلة السلامية، هى فى الأصل محاكاة للنظام اللحني الذى يعتمد عليه الموال فى الموسيقى الشرقية العربية وفى الموسيقى الفولكلورية .

هذا الدور "التابع" الذى كان- ولايزال- حال الآلات

الموسيقية الفولكلورية فى مصر أثر - بلا شك - فى الطرق المختلفة التى تناولت الآلات الفولكلورية خارج إطارها الثقافى . على أى الأحوال ، لم يقف هذا التأثير حائلاً بين عدد من الاستخدامات التى تنوعت بين محاولات التجريب وبين الاستخدامات المباشرة . فعلى المستوى الذى سمح بمحاولات التجريب ، تمت عدة استخدامات للآلات الفولكلورية باشتراك العازفين الأصليين ، دارت فى مجموعها ، فى الاستخدامات التالية :

أ-الجمع بين فصائل مختلفة من الآلات الفولكلورية (فى شكل فرقة) لتعزف معاً مقطوعات موسيقية " فولكلورية ، ومقطوعات مؤلفة خصيصاً لهذا الغرض ، وكانت هذه الفرقة مكونه من آلات : السلامية ، والمزمار ، والأرغول ، والربابة ، والسلمسية ، والدفوف ، والدربكة .

ب-الجمع بين آلات التخت الشرقى العربى وبين الآلات الفولكلورية ، بحيث تقوم الأخيرة بعزف (صولو) مقاطع فولكلورية ، أو مقاطع مؤلفة خصيصاً لها فى إطار موسيقا مستحدثة .

وقد قام بهذه المحاولات عدد من المهتمين بالآلات وبالموسيقا الفولكلورية وقد تمت فى مجال اهتمام الدولة بالفرق الشعبية (وفرق الرقص) ، غير أن هذه المحاولات قد تقلصت جميعها ولم يبق من أثرها إلا صرور قليلة من الاستخدام تتمثل فى

اشترك بعض الآلات الفولكلورية مع آلات التخت التى تصاحب فرق الرقص التابعة للدولة، أو تقديم فصيلة من فصائل الآلات الفولكلورية مثل فصيلة المزمار، أو مجموعة من آلة السمسمة، لتعزف عزفاً خاصاً كفقرة مستقلة بين فقرات برنامج فرقة الرقص.

أما الاستخدام المباشر للآلات الفولكلورية فقد تبنته بعض الاتجاهات التى سبق الحديث عنها، غير أنها لم تُكثر من استخدام الأنواع المتباينة من تلك الآلات، وإنما شمل الاستخدام آلات موسيقية معينة مثل المزمار، والسلامية، والدفوف. وفى أمثلة قليلة استخدمت الربابة والسمسمية، وطبلة البازة، وبعض الآلات الصغيرة الحجم من فصيلة الأرغول، "كالستاوية".

وتوضح الأمثلة والنماذج الموسيقية المستخدمة أن استعمال هذه الآلات قد انحصر فى الاستخدامات التالية:

أ- تؤدى الآلة عزفاً (صولو) لألحان فولكلورية فى الإطار الموسيقى المستحدث.

ب- تؤدى الآلة عزفاً (صولو) لألحان ليست فولكلورية وإنما ألحان تدور فى دائرة الأسس التى تعتمد عليها الألحان الفولكلورية، وذلك لخلق الجو الموسيقى الفولكلورى.

وقد كان هذا الاستخدام فى بداياته يلجأ إلى الاستعانة بالعازف الأصلي للآلة وخاصة آلتى المزمار والسلامية. غير أن

الصعوبات التي كانت تواجه عملية التنفيذ (مثل تحفيظ العازف للحن ، ومراعاة تسوية آلتة على آلات التخت) من ناحية ، مع استمرار الاحتياج لمثل هذه الآلات في الأغاني الشرقية العربية من ناحية أخرى ، دفع عدداً من الشباب الدارس للموسيقا للعزف على هذه الآلات في إطار الفرق العربية الشرقية .

مُحَصِّلَةُ الْخَبْرَةِ :

تلك - إذن - الفئات التي يمكن أن نجمع داخلها المحاولات والاجتهادات الموسيقية العديدة والمتنوعة التي قام بها الموسيقيون المعاصرون عند استفادتهم بالموسيقا الفولكلورية في إنتاج موسيقي مُستحدث . والتعليق المبدئي الذي يمكن أن نرجيه هنا هو أننا نقدر ونُثَمِّنْ هذه الجهود والمحاولات جميعاً ، فنحن مع الحق المطلق للاجتهاد وحرية التعبير والتجريب ، ولكن يجب الإقرار - في الوقت نفسه - بالحق المطلق للنقد والتقويم . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، نحن مع ضرورة وجوب التمييز الساطع والواضح بين المنتج الفولكلوري وأى جهد إبداعى فردى لإعادة إنتاج هذا المنتج الفولكلوري ، ألا تُطلق نسبة أو صفة " شعبى " أو " فولكلورى " إلا على المنتجات الأصلية التي أبدعها أصحاب الموسيقا الفولكلورية إبداعاً جمعياً وأقروها منسوبة إلى جماعتهم .

فاللافت للانتباه أن بعضاً من المنتجين الموسيقيين الذين

ينتمون إلى الفئة الأولى ، التي ارتكزت على الأخذ المباشر شبه الكامل من الموسيقى الفولكلورية ، أعادوا إنتاج ما أخذوه مع تزويقه بزخارف مستحدثة ، وإعادة صبه في مجرى مغاير يؤدي إلى توجهه ربما كان مابيناً لمرامى أصحابه الأصليين .

وكون أن هذا البعض قد سرى عن الملايين ، فهذا ليس في حاجة لشهادة منا ؛ إذ إن جماهيرية هذا البعض ومبيعات منتجاتهم في السوق حقيقة واقعة تثبتتها الأرقام . ورغم هذا ، فإن هذا البعض لا يُقدَّر - فنياً - تقديرًا عالياً . والأمر هنا ليس مجرد تعنت مثقفين أو تشدد اختصاصيين . فالواضح أن الجمهور نفسه ، رغم إقباله - أو قل مع إقباله - يشى سلوكه مع هذه المنتجات عن التقويم نفسه ؛ إذ يعامل الجمهور هذه المنتجات بخفة بادية في أسلوب الاستماع وفي الانصراف السريع ، وكان هذه الأعمال - بالنسبة إليه - هي أعمال مؤقتة تدخل في دائرة "الصَّرْعَة" . ويبدو أن أصحاب هذه الفئة متنبهون إلى هذا ؛ إذ إن اتجاه عملهم لا يتحرك - نسبياً - إلا في اتجاه معاودة الكرّة بتقديم منتجات جديدة متلاحقة من النمط نفسه ، دون تنمية فنية داخلية ليبقى التجديد في إطار الزخرف والبهرجة .

وعلى الطرف المقابل ، نجد أولئك الذين يعتمدون الصيغ والتقنيات الموسيقية الأوروبية - الغربية في صورها الكلاسيكية ، وهم في الطرف المقابل ، لا من حيث أسلوب

العمل والفكر الموسيقى فحسب، بل - أيضاً - من حيث الجماهيرية. فجمهورهم يكاد يقتصر على صفوة محدودة، سواء من الأجانب أو المثقفين المحليين، وإذا وصلوا إلى دوائر أوسع من ذلك يكون من قبيل الاستماع إلى تجارب. وعدم الوصول هذا لا يمكن أن نعزوه إلى تخلف الجمهور الموسيقي وحسب، فلا بد أن هناك أسباباً أخرى فى المنتج نفسه.

والبادى أن اتجاه عمل هذه الفئة كان يتحرك فى اتجاه إخضاع الموسيقى الفولكلورية، أو عنصرها الذى يُستعمل، للصيغة الأوروبية. وبذا، يتغرب العنصر الفولكلورى فى إطار النموذج الغربى المهيمن.

ومع تقديرنا - مجدداً - للجهد الذى بذله أصحاب هذا الاتجاه القائم على العلم والدرس الموسيقي، ومع تسليمنا بأن الفن الناضج الحاد مازال بعيداً عن قطاعات واسعة من الناس، طالما أن التفاوت الثقافى الحاد لا يزال قائماً، فإن هذا القول ليس عذراً كافياً، ويجب ألا نستنيم إليه كتبرير متجاهلين الأساس المغلوط الذى يكمن وراءه، إذ إن أصحاب هذا الاتجاه، على الأقل من زاوية سياق تناولنا الفولكلورى هذا، لا يلجأون إلى إخضاع العنصر الموسيقي الفولكلورى للنموذج الغربى المهيمن وحسب، بل إن اتصالهم بمأثور الموسيقى الفولكلورية، ومحفوظها المتنوع، محدود محدودية شديدة وملتبس فى غير قليل من الأحوال.

وبين حَدَى هذين القطبين تدرجت الفئات الأخرى الوسيطة،
وبمقدار قرب كل منها من أحد القطبين وابتعادها عن الآخر زاد
نصيبتها من سماته .

ويبقى لهذه الجهود الموسيقية جميعاً- على كل حال- أنها
حاولت واجتهدت في مجال تأصيل النشاط الموسيقي، وجعلته
قضية مثارة وفاعلة باستمرار في الحياة الموسيقية .

النمو المعاق :

ولكن الملاحظ أن غير قليل من هذه الجهود الموسيقية،
العامدة إلى الاستفادة من الموسيقى الفولكلورية، قد وصلت في
مسارها الموسيقي إلى نهايات محجوزة أو توقفت عن النمو؛
الأمر الذي يحدو بنا إلى أن نتساءل عن السبب الكامن وراء
هذا النمو المعاق، لكي نخرج بدرس مستفاد من محصلة خبرة
هذه الجهود المبذولة .

١- لعل أول ما نلاحظه- من زاوية استيعاب المادة الموسيقية
الفولكلورية- الفقر الشديد في الدراية بتنوع الموسيقى
الفولكلورية وثراء ذخيرتها، ناهيك عن المعرفة المتعمقة
بخصائصها ومنطقها ومعاييرها الجمالية، ودعك من فهم
وشائجها السياقية الثقافية والاجتماعية .

(ولا يقولن أحد وكيف يتسنى كل ذلك؟ فلن نحيله على مصدر
جاهز، مثل أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية الذي تأسس منذ
عام ١٩٥٨ ولن نشير عليه بدراسة نظامية في المعهد العالي للفنون

الشعبية، أو غيره من المعاهد العالية أو غير العالية. ولن نضرب له مثلاً من أوروبا الغربية (المثال الدائم!) ببارتوك وأضرابه. ولكننا نسأله هلاً نظراً إلى خريطة، وقدّر كيف يقطع بعض المسافات غير الشاقة، ليتصل بالمادة التي يمتح منها، اللهم إلا مشقة إعداد نفسه كموسيقي واع متفهم).

والحال، أن الموسيقى الفولكلورية في هذه المنتجات المستحدثة، اختزلت إلى مجرد الأغنية، وأغاني البنات منها في الأغلب الأعم، وتحدت ألحانها في الصورة اللحنية البسيطة، واقتصرت آلاتها على الآلات الطريفة المبذولة، حتى أصبحت أنماطاً جاهزة.

وصحيح أن الموسيقى الفولكلورية هي موسيقا مصاحبة للغناء في المقام الأول، ولكن مجالات الغناء الفولكلورية تتنوع بتنوع مناشط الحياة والمناسبات الاجتماعية الدورية وغير الدورية. ويأخذ هذا الغناء صوراً وأشكالاً متعددة، ما بين غناء تبادلي وغناء جماعي، وهلمجراً.

ويبدو أن أصحاب هذا الإنتاج آثروا الاعتماد على المادة الموسيقية الميسورة تحت أيديهم أو في مجال حركتهم، وتكرار الأخذ منها هي نفسها. وهكذا، ضيقوا على أنفسهم ما كان يمكن أن يكون رحباً بالدرس والتعرف المستقصى.

٢- أما من زاوية التركيب الموسيقي، محاولة إدماج العنصر الموسيقي الفولكلوري في بقية المنتج الموسيقي المتسحدث،

فالملاحظ أن غير قليل من هذه الجهود ارتكز على مبدأ التضمين البسيط . وعماد هذا النوع من التضمين أخذ عنصراً موسيقى فولكلورى (لحن ، إيقاع ، آلة ، صيغة) وجمعه جمعاً متجاوزاً مع عناصر موسيقية أخرى غير فولكلورية ، وإنما تنتمي إلى النموذج الغربى على نحو من الأنحاء . وقد يكون هذا الجمع المتجاوز بصورة التوالى الأفقى (كما يظهر ذلك فى المنتجات ذات الطابع الموسيقى العربى - الشرقى) ، أو يكون هذا الجمع بصورة التتابع الرأسى المتوازى (فى المنتجات التى أخذت بالتركيب البوليفونى) .

٣- والواقع ، أن كثيراً من المحاولات والجهود الموسيقية توصلت خلال عملها إلى اكتشاف بعض مقومات وسمات الموسيقى الفولكلورية التى تعاملت معها ، وأفادت منها ، سواء بصورة واعية أو غير واعية . ولكن كل جهد من هذه الجهود اكتفى بما توصل إليه . ولم يتم عمل بنائى يراكم هذه الخبرات ويجمعها ويضعها فى بناء إدراكى لكلية العناصر والخصائص المميزة للموسيقا الفولكلورية ويدمجها فى بناء تأليفى متكامل .

وقد أدت هذه المظاهر جميعاً إلى تعويق نمو هذه الجهود . وبذا ، عجزت عن النهوض بالمهمة (التأسيس أو الموازنة بين الأصالة والمعاصرة) التى آلتها على نفسها . وقد دُعِمَ هذا التعويق استسهال كثير من أصحاب الجهود الجادة التنازل ، فى

مرحلة أو أخرى من الطريق ، لصالح مجازاة السائد ، ودخولاً فى السوق الذى يتعامل مع الفن بوصفه سلعة ، أو فى المؤسسات التى تسعى إلى تخليق ثقافة جماهيرية مُسطحة ومُنمّطة .

المفهوم المسيطر :

وهذا يقودنا من جديد إلى إدراك أن هذا النمو المُعاق ، وإن كان يأتى من مظاهر قصور فنية موسيقية ، إلا أن العلة الحقيقية تظل كامنة وراء هذه المظاهر الفنية الموسيقية . وعبر تحويلات متعددة ، نجد العلة فى تركيب اجتماعى بعينه ، يصدر عنه وعى فكرى وفنى محدد هو الذى يُحدّد توجهات الموسيقيين فى محاولاتهم واجتهاداتهم .

فكما أشرنا ، كان يكمن دوماً فى الفكر الموسيقي تصور معيارى قوامه أن هناك مدرجاً ارتقائياً ، أدناه الموسيقي الفولكلورية وأعلاه النموذج الموسيقى الغربى (بتنويعاته المختلفة) . ولهذا ، اتجهت حركة هذه المحاولات والجهود نحو الأخذ عن النموذج الغربى حتى وإن اقتصر هذا الأخذ على الشكل والمظهر ، أو على التلفيق الشكلى . وبذا ، انتهت مهمة التأصيل وتحقيق التوازن بين الأصالة والمعاصرة إلى اللهاث وراء "الأزياء" الأوروبية- الغربىة ، مهما تسارع تغير الموضة أو الصرعة . وبدلاً من التنمية الداخلية البنائية للموسيقا الوطنية وتفجير طاقاتها التعبيرية ، أصبح السعى هو تزويق هذه الموسيقا بأردية خارجية ، تصوّراً أنها تُغطّى "العَبَل" التى هى

عليه، أو تُدَارَى "سوأتهَا" عن العين الغربية التي يطمحون في أن تقع عليهم بنظرة رضا.

والنموذج الغربي الموسيقى ليس مرفوضاً في ذاته، هكذا بشكل مطلق، ولكن القضية هي قضية التوجه والمفاهيم التي تُحرَّكُ للتعامل معه. وهناك فارق بين تمثل الخبرة البشرية عند أى شعب من الشعوب، ودمج خيرة منجزاتها وأرفعها، في خبرتنا، وبين التلقيط والتلفيق، وفارق أكبر في أن تخضع لهيمنة نموذج يظل يُدَنَّى من وضعك مهما أظهرت من التبعية وحاولت التقرب منه.

وقد وضحت خطورة هذا الحال بتتابع إنجازات تكنولوجيا وسائل الاتصال بإمكاناتها التي تزداد نفاذاً لتخترق أحرم الحرمات، وتصل إلى كُلِّ أذن وبصر، بل ولمس وذوق. وفي الوقت الذي تَرَكَّب فيه فئاتُ الموجة المتصاعدة لاقتصاديات السوق، لكي تتاجر بفنون الموسيقى وتصنع لها نجومًا وأنماطاً ثابتة وفق هواها ومصالحها، وفي الوقت الذي ترسم مؤسسات سياساتها على أساس تعميم ثقافة جماهيرية منمطة ومسطحة بديلة لثقافة شعبية حقيقية، وفي الوقت الذي تتم فيه عملية اختراق دءوبة للثقافة الوطنية بواسطة ثقافة كوزموبوليتانية استهلاكية مغتربة ومغربة.

التوظيف لا الاستخدام:

لذا، فإن مفهوماً مركزياً لا بد أن يكون ساطعاً في مجال

العمل الموسيقي، وهو مفهوم "التوظيف" للموسيقا الفولكلورية. فعملية التوظيف عملية بنائية، بها تدخل العناصر المُوَظَّفة في صياغة مُركَّب جديد يتجاوز وضعها السابق في صياغة متكاملة جديدة ذات نسق من العلاقات أغنى وأرحب. وهذا مفهوم مغاير، إن لم يكن مناقضاً، لمجرد الاستفادة، أو الاستخدام أو الاستغلال، التي تدور في دائرة الجمع اللصقي للعناصر.

وقد رأينا أن مفهوم الاستفادة بطريقة الجمع اللصقي هذا قد برَّر نفسه بتعبير مغلوط آخر وهو "تطوير الفولكلور"، وهو تعبير ليس خاطئاً من الناحية العلمية فحسب، ولا يحمل دعوى مغلوطة فنياً فقط، وإنما ينطوى على ظلال مضللة معرفياً وأيديولوجياً أيضاً.

فأولى مقومات الإبداع الفولكلورى أنه إبداع جمعي أنتجته جماعة بعينها في إطار ثقافة شعبية محددة. وإذا تمت تغييرات أو تطويرات في هذا الإبداع، وهو ما يحدث بالفعل باستمرار مهما تفاوتت سرعة هذا الحدث، فإن الجماعة هي التي تقوم بعملية التغيير والتطوير وفقاً للتغيرات التي تحدث في ظروف معاشها وعلاقاتها الاجتماعية وتكوينها الثقافي، وبالتالي ما يَجِدُّ على رؤيتها ووعيتها من تغييرات تتوافق مع مصالح هذه الجماعة واحتياجاتها.

فالإبداع الفولكلورى - إذن - ليس في حاجة إلى هذا المنتج

الذى يأتى من خارج أصحابه ليقوم بتطويره . ولم يُعط أحداً تركيلاً بالوصاية عليه ، ولا اشتكى لأحد منهم عجزه عن التطور أو قصوره فى التعبير عن حاجات أصحابه .

ولكن المسألة أن الطبقة الوسطى ترى أنها هى المتحدثة باسم "الشعب" . وتنقل هذا اللفظ من الاستعمال السياسى إلى استعمالات أخرى ، ومنها الثقافى . ومن ثم ، اعتبرت أن الإبداع الفولكلورى (الذى ترجم دوماً بالصفة "شعبى") هو من جملة ميراثها ، ولها حق الوصاية عليه . ومن حقوقها - إذن - التصرف فيه وفق مصالحها واحتياجاتها هى . وهذا المنطق الذى تصدر عنه قيادات هذه الطبقة ومثقفوها ، لا تختلف فى ذلك قيادة رشيدة عن قيادة سفيهية ، إلا فى رُشد "الولاية" على الميراث أو سفاهة تبديده .

وليس بعيداً عن هذا المنطق ما نجده من تسمية فرق للغناء والرقص باسم فرق قومية للغناء الشعبى أو الرقص الشعبى أو ما أشبه ، بما تتضمنه هذه التسمية من دعاوى تمثيلية وترجيح تنميطى .

واللافت للانتباه أن أعلى دعاة "تطوير الفولكلور" صوتاً ، وهم فى الوقت نفسه المتحدثون عن المحافظة على "الأصالة" ، ينتمون إلى الفئة التى تأخذ الموسيقى الفولكلورية أخذاً مباشراً شبه كامل ، دون مراعاة أى نسق سياقى لها ، ثم تزويقها ، وفق مفهومهم للزواق ، موجهينها غير وجهتها ، أو على الأقل وجهة

غير وجهة أصحابها. والملاحظ أن أصحاب هذه الفئة هم الغالبون على الأجهزة الرسمية ووسائل الاتصال الجماهيرية، وكل هذا يشي بالدور الذى تؤديه هذه المنتجات فى إشاعة وتعزيز ثقافة جماهيرية رسمية بديلة للثقافة الشعبية من جهة، ومن جهة أخرى تصبح هذه المنتجات قناة لتوصيل الثقافة الكوزموبرليتانية الاستهلاكية السلعية. وتظهر مخاطر هذا الدور فيما نشاهده من فعلها الملحّ على إزاحة الماثور الشعبى، والسعى الدائب لجعل أصحابه يتبنون منتجات هذه الثقافة الهجين.

وعلى كل حال، فإن عبور هذا الموقف الصراعى، وتخطي هذا النمو المعاق، وتجاوزهما إلى آفاق أرحب وأكثر عطاءً وتاصيلًا للثقافة الوطنية، مازال متاحاً، ولا يزال جيل جديد من الشباب يعمل لشق دروب جديدة. وتُشكّل خبرة التيار السابق أساساً للتمثل والاعتبار، بتجاوز سلبياته وتبنى إيجابياته، فى صياغة مُركّب جديد. وهو جهد يركز على حُسن الاستيعاب للموسيقا الفولكلورية وأنواعها ومقوماتها ومعاييرها الجمالية، ويقوم على التناول العلمى القادر على "توظيف" هذه الموسيقا، وتفجير الطاقات الإبداعية بها فى صياغات خلاقَة. ويتوجه هذا الجهد بسعى الإبداع الفولكلورى نفسه لكى يُسهم فى صياغة حياة إنسانية أجمل وأرحب عن طريق فن إنسانى النزعة، يخرج من ضيق الخبرة المحدودة إلى التشاقف مع الخبرات الأخرى، دون عَقْد الاستعلاء أو الدونية والتبعية.

السينما "المصرية" والثقافة الشعبية × مشروع تخطيطى لمحاولة فهم خصوصية توطين فن السينما فى مصر

اتسم رد الفعل الأولى لبدايات العروض السينمائية فى بلاد العالم المختلفة بالدهشة والاستشارة . وهذا رد فعل بشرى طبيعى مع ظهور اختراع مستحدث بقدر السينما . وحجم الاستشارة والتطلع يشير إلى إدراك مكنون لأهمية هذا الاختراع الجديد ، وما سترتب على وجوده من نتائج على مستويات عديدة ، وفى مجالات قد تبدو متباعدة .

وإذا كانت بلاد العالم قد تشابهت فى رد الفعل الأولى ، إلا أن كل بلد تجاوز هذا الطور الأول من بدايات السينما بأشكال

× ورقة مقدمة إلى حلقة البحث التى نظمتها لجنة السينما بالقاعة الكبرى للأمانة العامة للجامعة العربية فى الفترة من ١٨ إلى ٢٢ أبريل ١٩٨٤ ، ونشرت أعمال الحلقة البحثية فى "الإنسان المصرى على الشاشة" ، إعداد وتقديم هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦

مختلفة. وذلك أن انتقال السينما من هذا الطور الأول إلى أطوار أخرى، وإدماجها في البنية الاجتماعية- الثقافية، كان يعنى مواجهة مجموعة من الشروط الداخلية والعوامل الخارجية المؤثرة في كل مجتمع من المجتمعات التي زرعت فيها السينما. ورغم السمات المشتركة التي يمكن أن تجمع بين ملامح أطوار السينما في أكثر من بلد، فإن هذه السمات المشتركة تكون ناتجة عن تشابه الظروف والعوامل الفاعلة. ويظل - دوماً - لنمو السينما، في كل بلد على حدة، مساره الخاص، المتوافق مع ظرفها التاريخي الخاص.

وفي حالة مصر، وبعد تجاوز مرحلة الاكتشاف في السنوات الأولى من القرن العشرين، والبدايات الأولية في العشرينيات، تم حسم استزراع السينما في أرض مصر بدخول "بنك مصر" إلى "سوق" إنتاج الأفلام وعرضها، منذ منتصف الثلاثينيات، وتم تجذير السينما في التربة المصرية بدخول منتجي الأربعينيات وتوسيعهم سوق الإنتاج والعرض.

ويدلنا تاريخ مصر الاجتماعي على أن هذه العقود الثلاثة (٢٠ - ١٩٥٠) كانت فترة نشاط البورجوازية في تحقيق مشروعاتها الخاصة لتكوين دولة "عصرية" تكون السيادة فيها لأبنائها بمعنى أن يسيطروا على الإدارة ووسائل الإنتاج والتوزيع.

ولكن البورجوازية المصرية لها تناقضاتها وتردداتها، ومن

ثم عجزها المأساوى عن تحقيق مشروعها على النحو المأمول .
وارتضت الشرائح صاحبة المال والمسيطرة على عمليات الإنتاج
أن تكتفى بدور هامشى فى إطار هيمنة الرأسماليات العالمية
واختراقها لسوقها، بل ووطنها . وفضلت أن تنمو نمواً محدوداً
محجوزاً فى هذا الإطار . واستسهلت الحصول على مكسب
صغير سريع بدلاً من بذل جهد جاد منظم لتحقيق مكسب أكبر
ولكن أبعد زمناً .

ورغم الإدراك المتزايد لوجوه السينما المتعددة : صناعة ،
وتجارة ، ووسيلة تسلية ، وأداة توجيه إعلامى وفكرى ، وفناً ،
وثقافة ؛ فإن حال السينما يزداد سوءاً . ويزداد وعى الأجهزة
الرسمية بوجوه السينما هذه ، وخاصة دورها فى التوجيه
الإعلامى والفكرى ودورها فى الاقتصاد الوطنى ، دخلت الدولة
فى عمليات الإنتاج السينمائى مرة بشكل مباشر (فى
الستينيات) ومرات بشكل غير مباشر (فى الخمسينيات
والسبعينيات) . غير أن هذا لم يحقق النجاح المنشود . وإنما
ظهرت آثاره الإيجابية فى مجال بعيد عن القصد المباشر ، وهو
السينما التسجيلية ، والتى حدّ من فاعليتها معوقات التوزيع
والعرض .

بيد أن هذه الشروط "الاجتماعية-الاقتصادية-السياسية"
التي ألحنا إليها شروط عامة ، قد تفسر لنا الأساس الذى نتجت
عنه أزمة السينما فى مصر ، ولكنها لن تضىء لنا إضاءة كاملة

جوانب الأزمة، فالسينما فى تقديرنا ظاهرة ثقافية . ولهذا فمن الضرورى، لكى نقترب من فهم السينما فى خصوصيتها النوعية، أن نعالج تحليل مسارها من مدخل ثقافى، وأن نتبين موقف مُنتجى السينما من الثقافة ورؤاهم الثقافية التى يُعبّرون عنها ويطمحون إلى تعميمها . مع وعينا الساطع بترابط الجوانب الثقافية مع الجوانب الاجتماعية - الاقتصادية لهذه الظاهرة متعددة الأدوار .

وعند تناول السينما من مدخل ثقافى ، سنجد أن الوضع الثقافى فى مصر يحتم علينا أن نبدأ من زاوية الثقافة الشعبية باعتبارها التكوين الثقافى الذى يشكل البنية التحتية، والأساس الذى يستند إليه البناء الثقافى فى المجتمع المصرى . وأصحاب الثقافة الشعبية هم الكتلة الرئيسية التى وجه إليها منتجو السينما أعمالهم، على الأقل بحثاً عن أوسع الأسواق للتوزيع . ومن ثم، فإن مدخلاً فلكلورياً قد يسهم فى إلقاء مزيد من الضوء على وضع السينما المصرية، ويجعلنا أكثر قدرة على فهم العوامل المؤثرة فى مسارها .

لقد وفدت السينما إلى مصر فى وقت كان التركيب الثقافى فى المجتمع المصرى منقسماً إلى ازدواجية ثقافية كانت تتكرس باستمرار حتى وصلت إلى قسمين كبيرين : ثقافة الصفوة، وثقافة العامة .

أما بالنسبة لثقافة الصفوة، فرغم تعميمنا هذا، فإنها ليست

متجانسة، بل كانت منقسمة بدورها إلى ما يمكن أن نجعله في اتجاهين رئيسيين. الاتجاه الأول: اتجاه سلفى يرتكن على إطار مرجعى تراثى. وهذا الاتجاه حسم موقفه من السينما مبكراً بأن رفضها باعتبارها "بدعة مضلة". وأكدت السينما من جهتها هذا الرفض بإمعانها فى تصوير قصص العلاقات الغرامية وأجواء الحانات وما يتصل بها من عوالم الغواية والشر والخطيئة، وسقط متاع ومسوخ قصص النموذج الأوروبى الغربى، والأمريكى خاصة. وعندما أراد منتجو الأفلام المصرية أن يتوافقوا مع هذا الاتجاه بإنتاج أفلام دينية أو أشباهها، فإنها كانت أقرب إلى التلفيق منها إلى التوفيق، وحتى هذا النوع من الأفلام كان يخاطب جمهور العامة بالدرجة الأولى لا جمهور هذا الاتجاه السلفى. أما الاتجاه الثانى فهو اتجاه يطمح إلى التجديد والخروج من أسر السلفية لاتخاذ صورة عصرية فى شتى ضروب الثقافة. وما الثقافة العصرية فى تقدير هذا الاتجاه- عموماً- إلا نموذج الثقافة فى أوروبا الغربية. وبالرغم من قرب مثقفى هذا الاتجاه من عالم السينما، فإن عدم اقتراب السينما المصرية من النموذج الذى كانوا يصبون إليه أبعدهم- هم أيضاً- عن دور عرض الأفلام المصرية مقتصرين على التردد على العروض الغربية. ولم يكن منتجو الأفلام المصرية ليقبلوا إنتاج ما يصبوا إليه هؤلاء الصفوة، ناهيك عن القدرة عليه، فهذا يمثل بالنسبة لهم اغتراباً عن جمهورهم، وبالتالي

خسرانه . وعندما سعى بعض منتجى الأفلام إلى الاقتراب من هذه الصفوة ومن يمت إليها من مشقفي الطبقة الوسطى ومتعلميها ، وخاصة بالاستفادة من أدب مشاهيرها ، فإنهم لم ينجحوا فى تجاوز الفجوة نتيجة لهذه النزعة إلى التلفيق والميل إلى استسهال الحل المأمون ، وتُركت محاولة رأب هذه الفجوة إلى الجيل المعاصر واجتهاداته التى ما زالت قيد التجريب والمحاولة للوصول إلى سينما بديلة .

وعلى أى الأحوال ، فإن الاستهداف الرئيسى لمنتجى السينما المصرية كان نحو العامة ، وعلى أرضية ثقافة هؤلاء العامة يعملون . ولأن الربح هو قانون سوق التوزيع والعرض ، استنفد منتجوا الأفلام المصرية كل وسيلة - واعين أو غير واعين - للاستفادة من مآثر الثقافة الشعبية . وبالضرورة كان هذا يتم فى حدود معاييرهم للفن ورؤاهم الفكرية وتوجهاتهم الاجتماعية . وبهذا حققوا مجموعة من الصيغ والثوابت الناجحة ، حتى وإن اعتمدت - فى غير قليل منها - على تغييب الوعي الراشد .

فكيف حدثت هذه الاستفادة من مآثر الثقافة الشعبية ؟

لقد كان للثقافة الشعبية رصيدها المتواتر من الإبداعات التى راكمت فيها أصحابها خبرتهم فى الفن ، وعبروا من خلالها عن منظورهم للحياة وموقفهم من واقعهم . وعندما وفدت السينما إلى مصر وجدت فى ساحة الثقافة الشعبية ألواناً من فنون

العرض . وكان من بين ما هو شديد القُرب من مبدأ العرض السينمائي، مثل هذه العروض الشعبية: "خيال الظل" و "صندوق الدنيا"، التي كانت محاطة بدورها بألوان من العروض الشعبية الأخرى ذات العروق الدرامية مثل عروض المدّاحين والمنشدين ورواة السير والقصص ونحوها .

و"خيال الظل" يقوم على جلوس جمهور من المتفرجين، في مواجهةهم ستارة منصوبة يُسلّط عليها من الخلف ضوء قوى، ويحرك "اللاعبون" "شخصاً" من الجلد أمام الضوء فيسقط ظلها على الستارة، ويمثل اللاعبون "قصة ما" بواسطة حركة ظلال الشخصوس على الستارة، ويتبادلون حوار يُجسد وقائع القصة .

أما "صندوق الدنيا" فقد كان عبارة عن صندوق مستطيل ينقل على حامل، وبجانبى الصندوق بكرتان بينهما شريط من الرسوم الملونة تصور أبطال قصة من القصص الشعبية فى أوضاع متتابعة. ويتطلع المشاهد إلى هذه الرسوم بداخل الصندوق من خلال ثلاث فتحات مرّكب عليها عدسات مكبرة تساعد على تضخيم الرسوم . ويقوم الراوى بتحريك هذه الرسوم تبعاً بينما يروى بإلقاءه المنعّم نُبذاً عن هؤلاء الأبطال وما جرى لهم . ولعل وجود هذين الشكلين من العروض فى الثقافة الشعبية المصرية يُفسّر لنا القبول السريع نسبياً لدخول السينما إلى الحياة الثقافية المصرية . صحيح أنه يوجد اختلاف فى المفهوم

والطبيعة بين عروض من أمثال "خيال الظل" و"صندوق الدنيا" من جهة، والسينما من جهة أخرى؛ إلا أن وجودهما يُبين التربة الفنية المصرية لم تكن فراغاً من مبدأ الصور المتحركة على أية حال، بل كانت مهياةً للتجاوب مع هذا الفن المستحدث وتوطينه. والملاحظة الميدانية في الثقافة الشعبية تشير إلى أن أول النتائج العملية لانتشار السينما هو أقول خيال الظل التدريجي ثم انقراضه، وتلاه صندوق الدنيا. والسبب المباشر - في رأى رواتها - يرجع إلى المنافسة القوية من السينما، مع أن خيال الظل - بالتحديد - حاول أن يكيّف نفسه - في طوره الأخير - بتبني مواضيعات السينما (والمسرح الدارج)، فإن هذا - في ذاته - كان تسليماً لأرضه وإعلاناً بفقدانها.

وربما كان وجود "خيال الظل" وصندوق الدنيا هو الذى يفسر لنا محاولة الرواد ترجمة مصطلح سينما إلى مصطلحى: الخيالة والصور المتحركة. فلعل وجود هذين الشكلين من العروض كان يُشكّل الإطار المرجعى والمفهومى لصياغة هذه الترجمة.

مهما يكن من أمر، فإن نجاح السينما المصرية فى إزاحة هذه الأشكال من العروض الشعبية وانتزاع جمهورها، كان له أثره المقابل على السينما نفسها. وكأنها أبدلت نفسها بها. وربطت نفسها بجمهور هذه العروض، وخاصة جمهور "خيال الظل"، كما التصقت بتركيباتها الأسلوبية ومادتها الأدائية؛ إذ

تشير المعلومات الميدانية فى الثقافة الشعبية إلى أن عروض "خيال الظل" هى عروض "مدينية"، حيث كانت تتم- على الأغلب- فى ما يُسمى بالأحياء البلدية من القاهرة والمدن الكبرى. لقد كان "خيال الظل" يستمد حياته من إمكانات التجمع المنتظم والتسهيلات التى يتيحها تركيز الإدارة والخدمات، فضلاً عن تجمع مهن وأشغال مختلفة، وطرز من البشر متنوعة، ذوى مشارب متعددة. وقد ترك هذا الالتصاق بجمهور الأحياء البلدية طابعه على مادة العرض نفسها شكلاً ومضموناً. فقد كان العرض يقوم على هيكل قصصى تشخيصى تُرجمَل داخله ألوان من التعبير كالغناء والرقص مع تبادل المقالب والنكات والتهريج. أما البناء القصصى نفسه فكان يعتمد على مواضع حبكة الحكاية الشعبية، فضلاً عن استخدام التنميط الشائع فيها، كأرضية تجمع نماذج نمطية من الشخصيات، والتى تمثل الأعمار أو الأنواع أو المهن أو الطوائف أو الجنسيات، والأقاليم المعروفة فى عالم هذه الأحياء البلدية بحكم قربها من مراكز الإدارة والتجارة والصناعة، فضلاً عن النموذج النمطى العتيد للفلاح (من بحرى أو من الصعيد) وطرائفه عندما يفد إلى المدينة أو يتعامل مع أبنائها.

وورثت السينما المصرية هذه المقومات جميعاً وأدمجتها فى بنائها الفيلمى، من خلال عملية توليف تلفيقى يجمع بين البلدى والنموذج الغربى للقصة والعمل السينمائى. وظل

التيار الغالب من الإنتاج السينمائي يتمتع من هذه السمات والعناصر التوليفية، وإن بدّل بين الحين والحين من الزيّ والمظهر. وقد يفسر لنا هذا المبدأ لماذا أخذت قصص الأفلام طابعها الذي استقرت عليه، حتى عندما تستقى من الأدب المُقدّر بل وعندما تقتبس من روائع الأفلام العالمية ومشهورها وتعيد صياغتها وفق أعرافها هي.

وهذه الثوابت فى الشكل والمادة الفيلمية زاد من تأكيدها جوانب ثقافية أخرى، كانت تمتح هي بدورها من مآثور الثقافة الشعبية، والتي كانت شائعة ومتاحة لفئة منتجي الأفلام المصرية، خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها، فى القاهرة والمدن الكبرى، كعروض المسرح الغنائى والميلودرامى وعروض الكباريه وما إليها. وقد بقى هذا اللون من العروض ظهيراً للسينما المصرية ومصدر إمداد وتموين بالعناصر البشرية والفنية، اللهم إلا فى الحقبة الأخيرة بدخول التليفزيون إلى الساحة وبروز عناصر شابة جديدة بتدريب ثقافى وفنى مختلف، وتوجهات مغايرة.

وهكذا، يمكننا الزعم بأن عروقاً من مآثور الثقافة الشعبية يمتد بانتظام فى التيار الغالب من السينما المصرية، وأن هذا يفسر سر نجاح الفيلم المصرى وسقوطه فى الآن ذاته. أما كيف كان ذلك سبباً فى النجاح، تفسير ذلك بسيط—ولكنه حيوى فى تقديرى— ذلك أن هذا الطراز من الأفلام

استطاع أن يجد لغة مشتركة مع جمهوره، وتجاوز معه بمفردات بدت مألوفاً لديه، ووظف عناصر هي من العناصر نفسها التي تُشكل إطاره المفهومي المرجعي.

وإذا صح أن إدارتي "ستديو مصر" قد تخوفوا من إطلاق عنوان "في الحارة" على فيلم "العزيمة" (كمال سليم ٣٨-١٩٣٩)، لأنه ليس بالعنوان اللائق في تقديرهم، فإن نجاح الفيلم الجماهيري كان لأنه "في الحارة" بالتحديد. وبصرف النظر عن وصف النقاد والمؤرخين لهذا الفيلم بأنه "واقعي"، فالفيلم في رأيي "رومانسي"، فالشاهد هنا أن هذا الفيلم الرائد قد وظف في بنائه عناصر غير قليلة من المأثور الشعبي، حيث البطل يواجه افتقار العمل والمرأة والمركز الاجتماعي، صلباً مقتحماً خيراً دوماً- في مواجهة ظروف معاندة وخصم شره، متحدث نعمة، مدع- يحصل على معارضة من البسطاء والمهمشين ومن يُظن أنهم من سقط الناس- يحميه عالم الكبار الطيب الذي لا يأتيه الشر إلا طارئاً من الخارج- يسير في ركابه تابع قد يتردد أو يضعف لكنه يكون معه يسانده إلى النهاية- الشرير قد ينتصر مرحلياً ولكن الغلبة في اللحظة الحرجة تكون من نصيب البطل- والفتاة هي جائزة الانتصار وعلامته رغم شأن العوازل والحموات أو حتى الساحرات الشمطاوات ودعنا من مشاهد الحارة الأمانة التي جرت فيها وقائع الفيلم، والتي أعطت هذا العمل الرائد سياقه الحي الفياض.

غير أن فيلم "العزيمة" عندما قدم هذه العناصر من المأثور الشعبى فقد وظفها فى حوار مع جمهوره حول هموم أساسية كانت تشغلهم إذ ذاك ، وقضايا كانت محورية على مستوى الوعى القومى ، قضايا الاستقلال الاقتصادى ودور العمل البناء والتعليم الرشيد ووضع المرأة وتحريرها . وبصرف النظر عن أن طروح الفيلم تقدم من منظور الطبقة الوسطى فى ذلك الحين . وأن منا من قد يوافق أو لا يوافق على هذه الطروح ؛ إلا أن الأساسى هنا هو هذا التوظيف الجاد للعناصر الفنية فى إقامة حوار يحترم عقل المشاهد ووجدانه .

وهذه النتيجة الأخيرة تنقلنا إلى سر سقوط الفيلم المصرى ، فى أغلبيته الغالبة ، حتى وإن استخدم كل الجوانب الجماهيرية ، وتصبح حتى جماهيريته مأساة مضاعفة .

ونذكر هنا ، لكى نبين قولنا هذا ، مثلاً آخر لحارة قدمها فيلم "عزيزة" (حسين فوزى ، ١٩٥٤) . سنجد أننا أمام بناء فنى أكثر اكتمالاً - من زاوية الاستفادة بعناصر المأثور الشعبى - حيث يبدأ الفيلم بلقطة من أعلى ، نبدأ معها فى الاستماع إلى موأل أصيل يؤدّيه مغنّ بلدى مع نافخ أرغول . وتأخذ الكاميرا فى الهبوط والاقتراب من موضوع الصورة لنكتشف أننا فى ساحة يتفرع منها حارة . وتتركز الكاميرا على المغنى والعازف لتبين أن موضوع الموأل عن النصيب والقدر والأشرار والأخيار . ويزداد هبوط الكاميرا لتكون بمحاذاة كتف الأشخاص الذين

سيبرزون في الكادر يتناقلون خبر خروج الشرير من السجن ،
وتدريجياً تدخل بنا الكاميرا إلى الحارة بعد أن نكون قد عرفنا
أيضاً أن شرطياً جديداً قد عُيِّن دركياً على الحارة .

ومن ثم ، ينشب الصراع بين الشرير والشرطى الطيب ، الذى
يحمى عن الفتاة الجميلة الطيبة ، التى تقودها ضرورة تعليم
أختها تعليماً راقياً (بالمعنى البرجوازي) أن تعمل راقصة فى
ماخور بالقرب من الحارة . وبعد أن يتغلب الشرطى الطيب على
الشرير ، وبعد سلسلة من المكائد والالتباسات ، تسقط الفتاة
قتيلة ، مع أن الالتباسات كانت قد اتضحت ، وكانت الفتاة قد
تابت وأنابت . ثم تنسحب الكاميرا بحركة معاكسة لحركة
الدخول لتعود إلى الساحة والمغنى يكمل مواله . وبانتهاء مواله ،
تكون الكاميرا قد عادت إلى وضعها العلوى المبدئى .

إن هذا الاستخدام الرائع للعناصر والمكونات والمدلولات
الشعبية حدّ من فاعليته وأجهضه تلفيق هجين مع عناصر من
النموذج الغربى للمومس الفاضلة ، وأخرى هى مسخ مكرور
لأفلام مطاردات العسكر والحرامية والعراك الجسدى ، وثالثة
ابتذال بلدى لمواخير باريس وغوانيتها قبضياتها . وكل هذا أفقد
الفيلم تماسكه ومصداقيته الفنية وأوقعه فى الركافة ، حتى على
المستوى الطبوغرافى لمعالم الحارة أو على المستوى الديكورى فى
وحدات الأثاث وما إليها .

وهذا- فى تقديرى- لأن صانع الفيلم استسهل

الكليشيهات والصيغ الجاهزة سلفاً، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لأنه لم يحترم كثيراً عقل المشاهد أو وجدانه. ولأنه ظن أنه مجرد "يصنع توليفة" لتسلية الجمهور. غير أن هناك خطأ ربيعاً يفصل بين التسلية والإلهاء. ومن هنا، ليس لنا أن نعجب أن دور السينما حتى الآن لا تزال تُعتبر من "الملاهي" ! والإلهاء هو تغييب الوعي وتبديده. وواقع الحال، أن الأعمال السينمائية التي يردّد أنها للتسلية وحسب، هي أعمال ذات توجه فكري وأيديولوجي من الدرجة الأولى، مهما ادّعى المدّعون وأنكر المتكرون.

وفيلم "عزيزة" مصداق لهذا، فهو يرسم مجموعة من القيم والتصورات، ويثبت مواضع، تلعب على الجانب المتخلف من البشر سواء حول المرأة، أو حول الوضع الاجتماعي، أو حتى حول موطن الضعف فينا ومسبباته. ومن هنا ليس لنا أن نعجب إذا وجدنا أن امتداد هذا الخط، حتى عندما يقدم عملاً أدبياً واضح الدلالة، يحيله إلى شيء آخر بعد أن يمر "بماكينة" الفيلم المصري الدارج.

ففى فيلم "قاع المدينة" (حسام الدين مصطفى) المأخوذ عن قصة يوسف إدريس (بالتعنوان نفسه) سنجد أن القصة الأصلية تعالج فى الأساس قضية الملكية على كل مستوياتها، فى المال والعمل والجسد. أما فى الفيلم فقد غرقنا فى عالم الجنس بمعناه المتدنّى. ولهذا، فعندما انتقلت الكاميرا إلى حارة فى قاع

المدينة حيث تسكن البطلة لم نعرفها ولم نتعاطف معها ، وإنما ظللنا نتفرج عليها من بعيد (مثلنا مثل الأولاد والسكان الذين كانوا يتطلعون من بعيد إلى تصوير اللقطات نفسها) . وضاع مغزى رحلة الاكتشاف التي عناها المؤلف ، فقد كانت عنده رحلة في أعماق الوعي بقدر ما هي رحلة إلى قاع المدينة على المستوى الطبوغرافى والاجتماعى .

ولن نغضى مع هذا التيار ومعالجاته للأعمال الأدبية التي تدور فى أحياء أو مواطن شعبية ، سواء فى المدينة أو الريف ، كأعمال نجيب محفوظ أو غيره ؛ إذ نكتفى بهذا المثال لنعرف كيف تنكر هذا التيار حتى لتقاليده فى تصوير الحارة (التى هو أعرف بها ، بالقطع ، عن الريف) ، وكيف اغترب شيئاً فشيئاً نتيجة وقوعه تدريجياً فى أسر التهجين والتلفيق .

وإذا أخذنا عملاً آخر لنفس المخرج الأخير وهو "أدهم الشرقاوى" لحسام الدين مصطفى ، الذى يصور محوراً آخر للتعامل مع المأثور الشعبى وعناصر الثقافة الشعبية : محور الاستلهام المباشر من واحد من الإبداعات الشعبية . نجد أن الموالم القصصى الذائع "أدهم الشرقاوى" موضوعه "القانون" : من الذى يصوغه ؟ أو بالأحرى ، القانون : قانون من ؟ الحكام أم المحكومون ؟ ومن هنا ، يمجّد الموالم الخارج على القانون ؛ ذلك لأنه أخذ حقه بذراعه ، طالما أن الحاكم متحيز و "موالس" . فماذا فعل الفيلم بالموالم ؟ بداية أصرح بأنى أقف بصلاصة مع حق من

يستلهم عملاً شعبياً، أو غير شعبى، أن يُعيد صياغته وبناءه. فهذا حقه الإبداعي المشروع وهو سيفعل هذا شاء أم أبى، وخاصة أنه سينقله من أداة تعبيرية إلى أخرى. كما أنه ليست القضية تحويل أدهم من أخذ بالتار وخارج على القانون إلى زعيم وطنى مناضل ضد المستعمر الإنجليزى وعملائه المحلّين من الإقطاعيين ورجال الإدارة. فهذا تحويل مجيد مشكور ومقدر، ولكن القضية تنشأ من المنطلق المفهومى (الفكرى- الفنى) للفيلم، والذى يفقده اتزان البنائى ومصداقيته؛ حيث نجد أدهم هذا يتحرك على أرض ريف غريب، خليط من الريف الفرنسى والروسى وربما بلاد أخرى لا أعرفها. ولا يظهر هذا فى معالم المكان فحسب، بل يظهر أيضاً فى الملابس وتجمعات الناس والعلاقات بينهم.

أما إذا أخذنا شاهداً آخر من آخر المحاولات المبذولة فى الاستلهام المباشر من مآثور الإبداعات الشعبية، "فيلم المغناتى" (سيد عيسى) وهو مأخوذ عن موال قصصى آخر شهير، وهو موال "حسن ونعيمة". وفيه أيضاً تحول حسن من مغنٍ بلىدى قُتل لأنه تجاوز التقاليد عندما أحب نعيمة واتصل بها رأساً دون علم أهلها وقبولهم، تحول إلى مغنٍ فى تحت عوالم ولكنه فنان (بالمعنى الرومانسى للكلمة) مشتمز دائماً من مستمعيه الخمورين والطفيليين من أثرياء الحرب وربيبى الإنجليز (أين سائر المصريين؟ وأين أهل الريف وخاصة أهل قريته؟) ويبحث

عن حب مجهول غامض إلى أن يعثر عليه - فجأة وبمنظرة عجلية من وراء الشباك - فى شخص نعيمة، وهنا يواجه التقاليد الاجتماعية التى لا تراه كفنًا لنسب عائلتها، ومن ثم مقتله. أما نعيمة البنت الأبق فتتحول إلى إيرينا من إيرينات غابات الشمال الأوروبى.

وهكذا، رغم الجهد الفنى الجاد المبذول، ورغم الصنعة التشكيلية، نجد أن العمل ارتد على نفسه. بعد أن كانت المحاولة تسعى إلى استلهام المأثور الشعبى وتهدف إلى تحذير فن مصرى وتأصيله، فإنهل انتهت إلى تحويل المأثور الشعبى إلى ديكور زخرفى أو فولكلور بالمعنى الرديء للكلمة، كما استحالت محاولة فهم الواقع المصرى والقرب منه والتعبير عنه إلى وسيلة لإسقاط هموم ومشاكل وتصور فئة معينة عليه، فتبتعد عنه وتغترب بعد أن كادت تقترب منه.

أما الأفلام التى تستخدم المأثور الشعبى ومكونات الثقافة الشعبية كديكور زخرفى، إما بالصورة أو بالصوت، فهى من الوفرة بحيث يكاد يكون المأثور الشعبى قاسماً مشتركاً، وخاصة أن الحديث عن الفن الشعبى أصبح موضة رائجة منذ الستينيات. ولهذا، لن نفتقد وجود أحد المغنّين الشعبيين أو مولداً من الموالد أو عرساً من الأعراس فى الريف أو المدينة أو عند البدو فى الصحراء... إلخ.

واستمراراً لهذه النظرة الديكورية الزخرفية، سنجد

تنويعات من أبناء البلد أو من الريف فى بحرى أو الصعيد تُطعم بهم الأفلام يتفوهون بمفردات أو تعبيرات طريفة، أو ينطقون بلهجات مضحكة، ويقومون بأفعال وحركات أكثر طرافة وإضحاكاً، وهم- بالطبيعة- أشخاص بسطاء غُفل تحركهم نوازعهم الفيزيكية أو التقاليد البالية. وعندما جرى تمجيدهم كان إما لعباً على تيمة "أخلاق القرية" أو على صورة "ما احلاها عيشة الفلاح، يتمرغ على أرض براح" !

ولم ينج من هذه الصورة إلا من استطاع منهم أن يصعد اجتماعياً، إما بالمال أو بالوظيفة، لينضم إلى شرائح الطبقة الوسطى فى المدينة ويندمج فيها ويتبنى منظورها ولهجتها وهيئتها.

وكان على السينما المصرية أن تنتظر حتى تنهض السينما البديلة لتحقيق الخروج من أسر المنوال الذى يجرى عليه التيار الغالب حتى الآن، وأن تُعيد التوازن المتكامل إلى المعالجة السينمائية لمفردات واقع جماهيرهم وثقافتهم الشعبية، وذلك بتملك رؤية تنتمى إلى هذه الجماهير ولصالحها.

ولا شك أن على هذه السينما البديلة أن تُعيد قراءة تراث التيار الغالب لتستفيد منه، لفهم أسباب نجاحه، وكيف توصل إلى لغة تواصل مع جمهوره، واستخراج العبرة من سقوطه عندما ارتضى العمل فى شروط محجوزة ومحاصرة جعلته ينتكس فى إنجازاته ويرتد على نفسه فى طموحاته.

ومنجزات بعض الرواد الأفراد، واجتهادات الشباب
الجماعية الآن، وخاصة في مجال السينما التسجيلية، ممن
يملكون وعياً أعمق وأشمل، تشير إلى أننا على طريق أكثر
قرباً من واقعنا، وأكثر التحاماً بحياة جمهور السينما، وأكثر
فهماً لثقافته الشعبية.

عروق دراسية فى الثقافة الشعبية*

فى ثقافة الطفل الدرامية

ينصرف الذهن عادة - عند الحديث عن أدب الأطفال وعلاقته بالمأثور الشعبى - إلى القصص والحكايات التى يرويها الكبار. وقد غلب هذا الانصراف إلحاح من اشتغلوا بأدب الأطفال، وخاصة عند إبرازهم لاستلهم المأثور الشعبى فى أقوالهم المكرورة عن التأصيل. ولكن الثقافة الشعبية ليست مجرد هذه الحكايات، فضلا عن أن من اقترب من الثقافة الشعبية يعرف أنها تُمَيِّز بين أنواع مختلفة من الحكايات والقصص، وأن من بين هذه الأنواع ما هو موجه للكبار ومنها ما هو موجه للصغار كما إنها تتميز بأن من بين إبداعاتها توجد إنتاجات يتداولها الأطفال بأنفسهم ويؤدونها لأنفسهم. ذلك أن الثقافة الشعبية، فى إطارها التكاملى، وسعيا منها لتحقيق

* الملحق الثقافى الأسبوعى، رياض الخزامى، الرياض، مايو، ١٩٩٣، والمنشور صياغة لجانب مما طرحناه فى ملتقيات عربية منذ السبعينيات، حول الدرس المسرحى وإفادته من منجزات دراسات الثقافة الشعبية، وخاصة من زاوية التأسيس والبناء. انظر على سبيل المثال: الندوة العلمية للمهرجان التجريبي ١٩٨٨، والملتقى العربى للمسرح ١٩٩٤.

وظائفها من جهة، ولإطلاق الطاقات المبدعة لدى الناشئة، من جهة أخرى، فإنها تحفز أطفالها على أن يرتادوا عالم الإبداع الفنى معززين ب ذخيرة من الإنتاجات الفنية المستقلة، بحكم إدراكها لتمايز مرحلتهم العمرية .

ومن أبرز الأنواع الفنية التى يتداولها الأطفال ويبرز فيها خصوصية إبداعهم الأدبى واستقلاليته عن إنتاجات الكبار، أغانى الأطفال المصاحبة لألعابهم . صحيح أننا نكرر أن نوعاً فنياً مثل هذا لا يُفهم حق الفهم إلا فى إطار سياق ثقافته الشعبية ككل، وفى إطار معاييرها الفنية والجمالية، وفى إطار مفهوماها ماهية اللعب ووظائفه، إلا أنه يظل لأغانى الأطفال المصاحبة لألعابهم تمايزها النوعى .

وأغانى الأطفال المصاحبة لألعابهم هى فى الواقع الوجه القولى المصاحب لحركة اللعبة وإشاراتِها . وهذا يعنى أننا لن نتمكن من فهم الأغنية - كلماتها وتركيبها وصورها - إذا انتزعناها بعيداً عن إيماءات اللعبة وتركيبها والحركة الجسدية للاعبين . وهذا يعنى ضرورة أن تتجه محاولة الفهم - بداية - لفك إجراءات اللعبة وحل رموزها لاستخراج الدلالة الكامنة فى ممارسة اللعبة .

غير أننا نلاحظ أن عدداً غير قليل من لعبات الأطفال يأخذ طابعاً تمثيالياً فى إجراءاته وفى مجمل تكوينه وفى نوعية حركته . بل إن منها ما يشير إلى هذا العنصر التمثيلى فى

التسميات التى يحملها، وفى الأسماء الكودية (الرمزية) التى يتسمى بها المشاركون، حتى وإن فقدت اللعبة - كما تُمارس الآن - الحركات والإيماءات التمثيلية.

ولهذا الطراز من اللعبات التمثيلية وأغانيها تميزه وخصائصه التى تُشكل جسراً ما بين اللعب والتمثيل. ولهذا سنوقف حديثنا فى هذا المقال عليه. ونبدأ حديثنا بالعرض الوصفى لمظاهر هذا الطراز التمثيلى، مرجئين النتائج التى يمكن الخروج بها إلى حين. ونعتمد فى هذا العرض الوصفى على شواهد محلية من منطقة "نجد" بالمملكة العربية السعودية، لإبراز مدى تغلغل العروق الدرامية فى الثقافة الشعبية العربية، وسريانها حتى بين أطفال هذه المنطقة التى يُظن أنها من أبعد البيئات العربية عن الإبداع الدرامى.

ربما كانت "الخوامة" وتنادى الأولاد، بعضهم للبعض الآخر، ثم تجمعهم لاختيار اللعبة واللاعبين، يكون كل ذلك هو الاستهلال والتهيئة لكى يخرج الصبى المشارك من ذاتيته الفردية ويندمج فى الذات الجماعية للفريق اللاعب. ويتدعم هذا الخروج من الذات الفردية بإجراء القرعة، لتحديد "الدور" الذى يقوم به الصبى فى اللعبة. وتجرى "القرعة" بطريقتين:

١- إما بعد الأولاد بالأعداد من واحد إلى عشرة، وفق إيقاع الأغنية: "حفرة بقرة، قال لى ربى، عد للعشرة، واحد، اثنان ثلاثة.... عشرة". والصبى الذى يصل إليه العدد عشرة يكون

هو الذى عليه أداء "الدور".

٢- وإما بأن يُخَيَّر الصَّبِيُّ المُشَارِك بين أحد وجهى حصاة يكون قد بُلِّل أحد وجوهها: "ماء أم ظمأ"؟ فإذا قال: ظمأ فهذا يعنى اختياره لوجه الحصاة الجاف. أما: "ماء" فتعنى الوجه المبلل. وبعد تحديد الاختيار تُرمى الحصاة، وبعد أن تسقط على الأرض يُفحص وجهها الأعلى ليتبين إذا كان الوجه المبلل أم الوجه الجاف. وبهذا يتحدد من وقع عليه "الدور".

وإجراءات قرعة وانتظار نتیجتها، فضلاً عن وظيفتها فى اللعبة، تقوم بتهيئة الصبى المشارك للخروج من ذاته الفردية لكى يندمج فى الذات الجماعية، وتبنى "الدور" الذى سيقوم به فى اللعبة. ولهذا نراه يأخذه مأخذاً جاداً ويقوم بالتزاماته وفق قواعده المتواضع عليها.

ففى لعبة "دخل الدخيل وسلم" من تقع عليه القرعة، ويصبح هو "الحارس"، نجده قد تبنى هذا الدور، ويقوم بتبعاته المقننة ويناديه زملاؤه به إلى أن تنتهى اللعبة. وهو هنا يطارد كل خارج على "الحابة" (الحمى) ولا ينجو من مطاردته إلا من تمكن من الدخول إلى دائرة الحمى صائحاً بزملائه "دخل الدخيل وسلم"! وقد لا يشخص "الدور" بشراً، بل ربما كان حيواناً، كما فى لعبة "كليب رشيد" الذى يقوم أيضاً بحراسة "أغراض" زملائه فى اللعبة.

وهناك من الألعاب ما يعتمد على اتخاذ كل واحد من

اللاعبين اسما كوديا يتفق عليه سرام مع مجموعته فى مواجهة فرد أو مجموعة أخرى، ويظل يلعب به إلى أن يخمن الطرف الآخر من هو صاحب الاسم الكودى. وربما كان أبسط الشواهد على ذلك لعبة "قزیز یا هندی". وقد أخذت اسمها من أن اللعب الذى عليه "الدور" فى التخمين يقف فى مواجهة المجموعة ذات الأسماء الكودية وينادى:

-قزیز یا هندی!

فيرد عليه فرد من المجموعة: لبيك يا جندى!

-فيسأل: عندك ما عندى؟

-فيرد مثل المجموعة: عندى

فيبدأ اللاعب فى التخمين.

وتنقلنا عملية التخمين هذه إلى مثيلات لها تجرى فى ألعاب أخرى، ولكنها تتضمن شكلا آخر من أشكال التمثيل يعتمد عناصر قصصية. وشاهد هذا لعبة "الحجاوى" (القصص). واسمها نفسه يبرز العنصر القصصى المهيمن فيها. ويمكن أن يؤدى لعبة الحجاوى صبيان فقط. وأداة اللعبة هى الرمال الناعمة المبللة، وخاصة عقب سقوط الأمطار. وتبدأ اللعبة بأن يقوم صبى منهما بتكتيل هذا الطين لكى يمثل أشخاصاً. وتنوع هذه المجسمات ما بين كبير وصغير وتختلف علاماتها وسماتها، لكى تمثل أسرة كبيرة، فيها الكبار والصغار، وفيها الذكور والإناث. وبعد أن يتم الصبى عمله، يشرع فى قص قصة

لزميله تتناول أحوال تلك الأسرة وعلاقاتها . وعلى زميله تخمين من هي الأسرة المعنية استنتاجاً من وقائع القصة .

واستمرار لهذه اللعبات ذات العنصر القصصى نجد تنويعاً أخرى للعبة "عسكر وحرامية" ، ولكنها هنا تحوّل جانب المطاردة الحركى إلى ارتجال قصصى . ففي هذه اللعبة توزع الأدوار بحيث يكون من بينها العسكرى ، والحرامى ، والفراش ، والحاكم .. الخ . ويبدأ الحاكم فينادى : يا عسكرى هات الحرامى ! ويحمل العسكرى عصاة التأديب ويأخذ فى البحث عن الحرامى . وعندما يتوصّل إليه يسوقه إلى الحاكم . ثم يحكم الحاكم على الحرامى بما يتراءى له . فيقوده العسكرى إلى الفراش لتنفيذ الحكم . وهكذا تستمر اللعبة مازجة الأداء الحركى والتمثيلى بالارتجال القصصى إلى أن تستنفد أدوارها .

ألعاب البنات :

على مجرى استعراضنا لألعاب الأطفال سلاحظ أن ألعاب البنات أقل عدداً وحركة من ألعاب الصبيان ، ولكنها - فى المقابل أكثر ثراء وحفولاً بالجانب الفنى ، سواء من حيث الظواهر التمثيلية أو التعبيرات الغنائية . ويبدو أن الصغيرات يبدأن تدريبهن على الألعاب التمثيلية بلعبة "الدور" (البيوت) والتنويعات القريبة منها مثل لعبة "الزيارة" أو "العزيمة" وأضرابهما . والأساس فيها جميعاً هو تخطيط حدود لإحدى الدور وتوزيع الوحدات السكنية بها فى حدود الأدوات

والخامات المتاحة للاعبة . ثم تبادل الزيارات بين المشاركات وتوزيع "أدوار" المضيفات والضيفات والقيام بواجبات الضيافة والعزيمية وما إلى ذلك .

وامتداداً لهذه اللعبات يجرى اللعب "باللعابيب" ، وإن كان اللعب باللعابيب يجرى فى كثير من الحالات على مستوى فردى . "واللعابيب" هى العرائس المُشكّلة فى هيئات بشرية ، طبعاً فى حدود المواد والخامات المتاحة للبنات الصغيرة وامكانياتها البيئية والأسرية . ولكن اللعب بها - فى كل الأحوال - يتم على أساس أنها تمثل شخصاً ترتجل المواقف معها ، ويجرى الحوار معها وفقاً لهذه المواقف .

وتمثيل مواقف الحياة اليومية عند الكبار ينتقل إلى لعبات تلعبها البنات الأكبر سناً . ومثالها لعبة "البُوشة" حيث تمثل ثلاث من البنات أدوار كل من الزوج والزوجة الأولى والزوجة الثانية . وتغيظ الزوجة الأولى ضررتها بأداء حركى حافل بالإشارات والأصوات المستهزئة مغنية :

آخذه .. ما تخدينه

آخذه من حق عينك

عبانة برقاً

يا ملا الفرقا

وآخذه من ما تخدينه

وآخذه من غرقه اذنك

سبع خواته

سبع جداته

سبع عماته

سبع خالاته

كمله بجريئ

حصاو تريئ

غير أن طرازاً آخر من الألعاب التمثيلية يظهر ضمن ألعاب البنات وأغانيهن، وذلك بانقسام مجموعة اللاعبات وقيام حوار بينهن وفقاً لما يمثل كل طرف منهن من شخصيات. وربما كان مثلها الألعاب من طراز "يا عمال العمالية" أو لعبة "الأم والذئب".

ومحور لعبة "يا عمال العمالية" هو عملية اختيار العروس وتجري حركاتها تمثيلاً لهذا الاختيار والفوز بالعروس بعد الممانعة والمطاردة، ويجري مع أداء هذه الحركات غناء الحوار التالي:

نمسيكم بالخير يا عمال العمالية

يصبحكم بالخير يا عمال العمالية

زوّجونا ببتكم الحلوة الزينة

— ما نزوجكم هية إلا بألف ومية

— ننزل على دياركم ونكسر أبوابكم

— وهدي عروستنا الحلوة الزينة

أما لعبة "الأم والذئب" فمحورها الصراع بين شخصية الذئب الذى يريد افتراس الصغار، والأم التى تجتهد فى حمايتهم، وتجرى حركات الهجوم والدفاع مصحوبة بالأغنية :

-أنا الذئب باكلكم

-أنا أمهم باحميهم

-اعطونى المدلل

-خللى المدلل لأمه

-اذبحه ، واشرب دمه

-ما نعطيك إلا جلده

وتستطرد اللعبة فى متابعة الصراع بتفصيلات تتابع الحالات الفردية للصغار المشتركين فى اللعبة .

ويتمثل مع هذه اللعبة ، والأقوال والأغاني المصاحبة لها ، تنويعات أخرى من مثل :

-من فى المطبخ

-أنا الحرامى

-تعمل ايه؟

-أسن سنانى

-علشان ايه؟

-علشان اكلكم

-تاكل مين؟

-واحدة منكم

وعلى منوالها تجرى ألعاب أخرى تمثل شخصيات ومواقف حياتية ويومية معيشة، وبعضها يمثل كائنات خارقة أو خرافية.

الأداء التمثيلي فى الثقافة الشعبية

إن اقترابا عينا من أدب الطفل فى الثقافة الشعبية يكشف لنا - إذن - أن للأطفال فنونا من القول أكثر تنوعا وثراء مما قصره المشتغلون بهذا المجال ، كما يبين لنا أن للأطفال إنتاجاتهم الإبداعية التى يتوارثونها بينهم ويؤدونها لأنفسهم . وهذه الإنتاجات الإبداعية ، لا تكشف لنا عن عمل الثقافة الشعبية فى مجال التربة والتنشئة الثقافية فحسب ، وإنما تبين لنا - أيضاً - عمل الثقافة الشعبية على إطلاق الطاقات الخلاقة لدى ناشئتها ، والتأسيس للقيم الفنية والذائقة الجمالية الجماعية عندهم .

وأقرب الإنتاجات الإبداعية ، التى يتوارثها الأطفال بينهم ويؤدونها لأنفسهم ، إلى حديثنا عن أدب الأطفال فى الثقافة الشعبية هى أغاني الصبية المصاحبة لألعابهم . ولكون هذه الأغاني هى الرجة القولى المتأنى مع حركات الألعاب وإيماءاتها ، فإن موضوعاتها وبناءها الشعرى يتسمان بخصائص نوعية تفرقها عن غيرها من أنواع الغناء والشعر الشعبيين . وهى وإن كانت تتباين ما بين مقطوعات صغيرة وأخرى طويلة نسبياً ، إلا أنها تحافظ على هيكلها العام القائم على قصر العبارات والشرطات ، والعناية الظاهرة بالموسيقية والإيقاع ، والتتابع العاىب واللفات المفاجئة فى تركيب الصور . كما إن عدداً غير

قليل منها يبرز فيه الطابع القصصى، وكثيرا ما يتحول هذا الطابع القصصى متخذاً الشكل التمثيلي.

وقد نوهنا من قبل إلى أن صور هذا الشكل التمثيلي ومظاهره فى أغانى الأطفال المصاحبة لألعابهم حرية بالوقوف عندها واستقصاء مكوناتها وتفحص عناصرها وسبر طبيعتها واستكناه مدلولاتها. على ألا يتم هذا الوقوف والفحص معزولا عن سياقها الأدائى، ولا مُنبثاً عن مرجعيتها الثقافية، وهو وقوف لا يقصد منه التضخيم والمغالاة فى القيمة، ولا اعتساف الدعوى بأن لدينا ما لدى الآخرين، ولا النفج بالزعم بأن ما لدينا سبق ما عندهم، فذلك موقف يصدر عن شعور بالدونية، ليس وارداً مع الوعي بنسبية الثقافات وخصوصية إسهامات كل منها فى رصيد ثقافة البشر. وإنما الهدف من هذا الوقوف هو تحقيق المعرفة العينية بمكونات ثقافة أبناء هذه الأمة، الأمر الذى يؤدى إلى ترشيد فهمنا وتقويمنا لمكونات هذه الثقافة من جهة، ويؤدى من جهة أخرى، إلى إتاحتها لكى تصبح فى متناول الحركة الثقافية الحالية، ويفرزها الوعي المعاصر ويدمج منها ما يراه صالحاً فى بنية الثقافة العربية الناهضة.

ونكتفى - هنا - بأن نضرب مثالا بالوقوف عند وجه واحد محدد من وجوه الأداء التمثيلي فى أغانى الأطفال فى الثقافة الشعبية. وهو الوجه الذى يظهر لنا من أولية ممارسة هذا الأداء التمثيلي، وكونه يتم فى مرحلة الصبا والنشأة والتكوين.

ظواهر الأداء التمثيلي التي يمارسها الناشئة تُشكل العناصر الأساسية لتكون حساسيتهم الدرامية، والتي ستؤثر في منظورهم إلى فن الأداء التمثيلي وكيفية التعامل معه - إنتاجاً واستهلاكاً - في المراحل التالية. ومن ثم، فإن فهمنا رشيداً للعوامل التي تشكل توجهات جمهور المسرح الحالي ينبغي أن يبدأ أولى خطواته بالمعرفة المثبتة للأسس التي صاغت هذه التوجهات في أطوارها الأولى، ومن ثم تنتقل خطواته إلى الأطوار المتتالية.

ومن هذه الزاوية، فإن منظومة ظواهر الأداء التمثيلي في الثقافة الشعبية، والتي تنضوى في إطارها هذه الأطوار المتتالية، ما زالت تفتقد استقصاء وصفيًا من خلال مسح ميداني شامل. ولقد أشرنا من قبل إلى جوانب من ذلك، كما عرضنا لبعض مظاهر الأداء التمثيلي في أغاني الأطفال.

بيد أن حسن فهم هذه الأطوار، وخاصة طور التكوين الأولى، يتطلب إدراكاً لظواهر الأداء التمثيلي في الثقافة الشعبية في إطار كليتها. ولهذا سأجمل فيما يلي تصنيفاً تخطيطياً لهذه الظواهر، كتصنيف إجرائي ينتظر المزيد من الاشتغال:

١- ظواهر الأداء التمثيلي المصاحب لممارسة الألعاب والتعبيرات الحركية والمواكب الاحتفالية.

٢- ظواهر الأداء التمثيلي المصاحب لفنون القول كقصّ

القصص والحكايات المغناة ورواية السير وأضرابها .

٣- ظواهر الأداء التمثيلي الصريح ، إما بتشخيص بشري غير مباشر (بواسطة الدُمى والصور المتحركة وخيال الظل) ، أو بتشخيص مباشر فى أشكال المسرح الشعبية والفصول التمثيلية التى عرفتها بعض البيئات العربية .

وإذا ما تفحصنا المبادئ التى تحكم صور الأداء التمثيلى هذه ، سنجد أنها تصدر عن منظور للأداء التمثيلى فى الثقافة الشعبية يحدد طبيعته وتشكلاته ووظائفه . وهذا المفهوم للأداء التمثيلى له خصوصيته وتمائزه ، اللذان يفرضان علينا ، لكى نُحسن إدراكه ، أن ننحى جانبا - ولو مؤقتا- المفهوم النمطى للمسرح الذى سبّده بيننا المؤسسة المسرحية العربية الرسمية .

ما هو مفهوم الثقافة الشعبية للأداء التمثيلى ؟

يتمحور هذا المفهوم حول : قيام أفراد من المجتمع الشعبى بأداء "دور" فى سياق احتفالى جمعى . وعند أداء هذا الدور يتجاوز المؤدى ذاته المفردة ، ليتلبس تجليا لوجه من وجوه الذات الجمعية . وهو عندما يؤدى دوراً "يُشخص" هيئة شخصية أخرى - واقعية أو مُتخيّلة - ليُمثل إيماءاتها وأقوالها وتصرفاتها فى موقف "معطى" تُريد الجماعة أن تبرزه أو أن تفحصه .

ويأخذ أداء "الدور" (أو تشخيصه ، أو تمثيله ، أو محاكاته ، أو لعبه ؛ فكل هذه المصطلحات واردة فى هذا السياق) شكل عروض تمتد تنويعاتها على مُتصل أدائى ، بدايته العروض

الفردية- التى يسخر فيها المؤدى من ذاته واندفاعاتها غير المتزنة أو ينتقد فيها تحيزات الآخرين وتناقضات سلوكهم مع القيم الجموعية- ونهايته العروض الاحتفالية الحاشدة- فى المناسبات الجماعية الدورية أو التى تتصل بدورة حياة الفرد أو الجماعة - ومركزه العروض الأدائية المنظمة، المحترفة أو شبه المحترفة .

ولا تلتزم هذه العروض الأدائية بأماكن بعينها، وإن كان المشترك بينها هو الميل إلى الأماكن المفتوحة، حيث يتناسب اتساع المكان طرديا مع احتمال ازدياد عدد الحاضرين . أما الثابت من هذه العروض فهو يلجأ عادة إلى "ساحة" البلدة (الداير، الدوار، الرحبة، الملقى، القصبة .. الخ) أو فسحة السوق أو الشارع الرئيسى .

وتختلف صور تهيئة المكان باختلاف طبيعة الأداء والغرض منه . ولكنها فى كل الأحوال تعتمد على الإمكانيات المحلية التى يسهل حملها، والأدوات الموضعية التى تكون فى المتناول . كما تختلف صور تهيئ المؤدين لهذه الأدوار، ولكنها تلتقى جميعا فى اعتماد مبدأ المواضعة والتسليم باللعبة . إذ يكفى هنا أن يلف المؤدى عُمامة عالية على رأسه وأن يجلس على شئ مرتفع لكى نُسلم بأنه الحاكم . وأن يقبض على عصا طويلة ويجوس فى المكان متفرساً لنعرف أنه من رجال الدرك .. وهلمجرا .

ورغم أن أسلوب التشخيص ينحو نحو التمثيل الواقعى فى

الأغلب، إلا أنه يترك مسافة بينه وبين الشخصية تسمح بأداء اغترابى يتناول الشخصية من الخارج أحياناً، كما تسمح بظهور أداء ذى مسحة شعائرية فى أحيان أخرى.

ويختلف وضع الجمهور الحاضر هنا. فهو ليس جمهوراً صامتاً من "النظارة" يتلقون ما يُعرض أمامهم فى سكون ثم يُعلقون عليه، إن بالرضى أو بعدم القبول، بعد انتهاء العرض. وإنما الجمهور هنا جمهور مُشارك فى العرض، ويتبادل التفاعل معه، ويؤثر فى مجراه. وصورة العرض الكلية - فى الواقع - هى مُحصلة التفاعل والعلاقات المتبادلة التى دارت بين كل من: المؤدى - والمُؤدى - والجمهور.

ولكن، يجب ألا يغيب عن بالنا أن غالبية العروض تجرى فى إطار سياق أكبر يشمل العرض بوصفه حلقة من حلقات إجراءاته ومراسيمه. لذا نجد أن الجمهور هنا ليس الجمهور الساكن القابع فى دار للعرض معزولة عن محيطها. وإنما الجمهور هنا جمهور مؤرّ. ومن هذه الزاوية، هو جمهور سائل، داخل العرض وخارجه فى الآن ذاته، صحيح أنه مشارك فى العرض ولكنه امتداد للعالم القائم من حوله لم ينفصل عنه.

ومن الطبيعى - إذن - أن يقرن الجمهور هنا المتعة الدرامية بمتعة الفرجة والترويح، وهذا مبدأ - على أى حال - فى التعبيرات الفنية الشعبية قاطبة، حيث يقترن الجمالى بالنافع. ولكن خط الفرجة والترويح، لأنه موصل هنا بالاحتشاد

وبالرجو الاحتفالى المنفتح ، وبوضع الجمهور (السابق إيضاحه) ،
يتيح للجمهور الحق فى استكمال مزاولة شئون معاشه الخارجة
على العرض ، كتناول المأكولات والمشروبات وتبادل الأحاديث
وما إلى ذلك .

والمتصور الشائع أن الجمهور يتطلب فى العروض التمثيلية
الارتكاز على الحدوتة والأحداث . وعلى العكس هنا ، فإننا
سنجد أن استجابات الجمهور توضح أنه يركز أساساً على
عملية الأداء ومهارات المؤدى وقدرته على التواصل معه . ولا
يشغله طويلاً وقائع الحكاية ولا الأحداث فى ذاتها ولا
الشخص أنفسهم . فأغلب كل هذا يجرى على أساس طُرز
نمطية تقليدية ، بل وربما كان العرض كله قد تمت مشاهدته من
قبل وحبكته معروفة سلفاً . فالواقع ، أن الجمهور هنا يبحث فى
العرض عن التفاعل الذى يجعله ينتقل إلى المشاركة الدرامية ،
أى عما يوصله إلى حالة " المسرحة " على حد تعبير يوسف
إدريس .

ويحتل " الارتجال " هنا مكانة متميزة ، كمقوم بنائى فى
صياغة العرض ، ووسيلة فنية للتجويد والتجديد ، ومظهر
للتجاوب مع ظرف العرض وجمهوره . وإذا كان المتصور الشائع
يردف الارتجال بتلقائية التأليف وفوريته وإظهار مهارة المؤدى
وسرعة بديهته ، فإن الارتجال فى العروض الشعبية هو مُحصلّة
الجدل بين كل من : التقاليد الفنية والمواضعات الأدائية والركائز

الصياغية المستتظهرة من جانب ، وبين تمكن المؤدى من فنه ومواهبه الإبداعية ، من جانب آخر .

تلك هى أبرز الملامح لمفهوم الثقافة الشعبية لطبيعة الأداء التمثيلى والمبادئ التى تقوم عليها عروضه ، أو جزناها بالقدر الذى يكفى لإظهار معالمها ، التى غيَّبها إسقاطها من اعتبار الحركة الثقافية العربية عامة ، والمشتغلين بالفنون والمسرح خاصة .

وفى الوقت الذى يتصاعد فيه الحديث عن أزمة المسرح وعن شكل عربى للمسرح ، وما أشبه من قضايا ، لم يتم تعرّف معاين لمظاهر الأداء التمثيلى فى الثقافة الشعبية بوصفها البنية التحتية للثقافة العربية المعاصرة ، أو على الأقل لكونها هى التى تشكل توجهات جمهور المسرح الذى يسعون إليه .

ألا يسهم ما أشرنا إليه عن مكانة الارتجال فى الأداء التمثيلى فى الثقافة الشعبية فى تفسير التجاوب الذى يلقاه خروج الممثلين عن النص ، بل وعلى العرض نفسه ، رغم شكوى إدارة المسرح والنقاد المتكررة ؟ وألا يفيد فهمنا لوضع الجمهور فى العروض الشعبية لكى نفسر مظاهر سلوك جمهور المسرح الحالى ، رغم عدم رضا أهل المسرح ، حيث لا يلتزم الجمهور بنُظم المشاهدة فى المسرح البرجوازى الساكنة الوقورة ؟ وحتى بالنسبة للبناء المسرحى وتقنياته ، ألا تسهم معرفتنا مثلاً بعدم ميل الجمهور إلى استخدام الأقنعة . وربما كراهيتها ، وأن وجدانه

تربى على الأداء المباشر دون أحجبه، ألا تسهم هذه المعرفة فى توجيه عمل المؤلف والمخرج والممثل؟ بل، وإذا مضينا إلى جذر المسألة المسرحية، وحاولنا استيعاب مفهوم الثقافة الشعبية للأداء التمثيلى وطبيعة عروضه ألا يغير هذا من المسلمات- التى استسلمنا لها أو استنمنا إليها حول المسرح وتاريخه؟ وألا يسهم هذا التغيير فى التقدم خطوات نحو إيجاد الشكل العربى للمسرح الذى طال الحديث عنه؟

القالب المسرحى المُجهض

فى سنة ١٨٧٤ الميلادية خطب "مارون نقاش" مُقدما أولى مسرحياته العربية: "وها أنا مُتقدم دونكم إلى قُدام، مُحتملاً فداء عنكم إِمكان الملام لهؤلاء السادة المُعتبرين، أصحاب الإدراك المُوقرين، ذوى المعرفة الفائقة، والأذهان الفريدة الرائقة، الذين هم عين المتميزين بهذا العصر، وتاج الألبا والنُجبا، بهذا القطر، ومُبرزاً لهم مسرحاً أدبياً، وذهباً إفرنجياً مسبوكة عربياً. على أننى عند مرورى بالأقطار الأوربية وسلوكى بالأمصار الإفرنجية وقد عاينتُ عندهم فيما بين الوسائط والمنافع التى من شأنها تهذيب الطبائع، مراسح يلعبون بها ألعاباً غريبة، ويقصُّون فيها قصصاً عجيبة. فىرى بهذه الحكايات التى يشيرون إليها، والروايات التى يتشكلون بها، ويعتمدون عليها، من ظاهرها مجاز ومزاح وباطنها حقيقة وصلاح".

وبصرف النظر عن إشكالية الأوليّة في نشأة المسرح العربى الحديث، وما إذا كانت الريادة المسرحية تُعزى إلى مارون نقاش أم إلى غيره، فالأكيد أنه من الرعيل الأول الذى استزرع فى تربة الثقافة العربية الحديثة شتلة الطراز المسرحى الذى التقى على تحبيذه هذا الرعيل وعمل على تنميته. وعندما نما المسرح العربى الحديث، وتعددت إنتاجاته وتباينت اتجاهاته ظلت السيادة لتقليد هذا الطراز من طراز المسرح، تأسيساً على أن هذا الطراز هو "المسرح" الحق، وحتى عندما خرجت بعض الاتجاهات المسرحية المعاصرة على هذا الطراز وقرّدت عليه فإنها بقيت أسيرة لهيكله وتعمل فى إطاره.

بهذا الاعتبار تبقى لخطبة النقاش أهميتها عند التأريخ للمسرح العربى الحديث، وتبقى دلالتها فى تبيان حدود وعى الرعيل الأول بأفاق عمله، وإعلانها عن المرجعية التى يستند إليها الطراز المسرحى الذى جرى استزراعه، وكشفها عن البدايات الأولى لصياغة مفهومه عن ماهية المسرح ووظائفه. وبهذا الاعتبار، أوردنا الاقتباس السابق من خطبة النقاش التى أكثر مؤرخو المسرح ومنظّروه من الوقوف عندها. كما أننا أوردنا هذا الاقتباس بوصفه مؤشراً مرجعياً قد يساعدنا فى تبين بداية الخيوط التى تعقدت فيما بعد وصنعت إشكالية قالب المسرح العربى واضطرابات نموه ومظاهر أزمته التى طال الحديث عنها.

فإذا دققنا النظر فى فحوى الخطاب الذى يتضمنه الاقتباس نتبين أنه يتناول مسائل أربع :

١- تحديد الفئة الاجتماعية- الثقافية التى يتوجه لها بعمله الريادى .

٢- تحديد نوعية الطراز المسرحى المستحدث المستجلب .

٣- تحديد النموذج المنقول عنه هذا الطراز .

٤- تحديد وظيفة هذا الطراز المسرحى .

فإذا أمعنا النظر أكثر سنكتشف وراء عبارات الاقتباس تقريراً تعميمياً يفيد بأن هذا الطراز المسرحى المستجلب هو "المسرح" هكذا بإطلاق الكلمة . ونتبين أن هذا التقرير الإطلاقى قرينة أمر آخر سكت عنه نص الخطبة ، وتجاوزه دون أى إشارة ، باعتبارها مسألة غير واردة فى الحُسبان ، وهذا المسكوت عنه ليس إلا مظاهر الأداء التمثيلى الموجودة فى البيئات العربية التى يتم إدخال هذا الطراز المسرحى المستجلب إليها ، وكأن هذا الطراز المسرحى المستجلب يتم استزاعه فى تربة فارغة خلو من أى إنتاج موجود ، ولا حياة فيها ولا زرع ولا ثمر .

ونترك - إلى حين - مبدأ الفراغ فى تجلياته الثقافية المختلفة ، لكى نمسك هذا الخيط الذى بان لنا بدايات امتداده الموجودة فى البيئات العربية ، وإزاحته وإبداله بالطراز المسرحى ، المستجلب . ورغم أنه الخيط الرئيسى الذى تشابكت معه بقية الخيوط والعوامل لكى تصنع عقدة الإشكالية التى تضطرب فى

إسارها المؤسسة المسرحية العربية، فقد طال حديث أهل المسرح وتشعب دون وضع هذا العامل الرئيس في الحُساب.

إن استبعاد مظاهر الأداء التمثيلي الشعبي، وما يتصل بها من تكوين لحسّ الجمهور الدرامي وذائقته الفنية، وتجاهل وجود مكونات الثقافة الشعبية (بوصفها البنية التحتية للبناء الكلي للثقافة العربية). وإبدال هذا الأداء التمثيلي بالطراز المسرحي المُستجلب (باعتباره المسرح الوحيد)، أدى إلى خلل مُزمن في مسار الحركة المسرحية العربية الحديثة، ويقع هذا الاستبعاد والتجاهل رغم معاشية المشتغلين بالمسرح لهذه الظواهر التمثيلية في البيئات العربية المتنوعة، ورغم تعدّد هذه الظواهر على النحو الذي أشرنا إلى ملامحه من قبل.

وقد أفضى كل هذا إلى إجهاض إمكانات ظهور مسرح عربي حق ينمو نمواً صحيحاً معتمداً على مكوّناته وموارده الذاتية أساساً، ثم يُمكنه - من بعد - أن يتشاقف مع أفضل وأرقى مُنجزات المسرح في الثقافات الأخرى. وعندما كانت الحركة المسرحية العربية تناقش جوانب أزماتها المتكررة استبعدت - بالمثل - ظواهر الأداء التمثيلي الشعبية، وتغافلت عن المكونات التي صاغت توجّهات جمهورها وشكّلت اللغة التمثيلية، التي نتج عن فقدانها افتقار جمهور المسرح. وهكذا افتقدت التشخيص الصحيح للمشكلة، وزادت عقدة الإشكالية التي تكبل الحركة المسرحية العربية تعقيداً.

وبالطبع نحن لا نُحمّل النقاش، أو أى فرد غيره، مسؤولية إيجاد حلّ هذه الإشكالية وحده، فإشكالية مثل هذه - فى التحليل الأخير- تعود إلى توجّهات الفئات الاجتماعية التى يصدر عنها هؤلاء الرُواد وينتجون لها.

بل إن قراءتى لنص خطبة النقاش ترى أنه عندما حدد نوعية الطراز المسرحى الذى كان يُقدم له بأنه ذهب إفرنجى مسبوك سبكا عربيا، أى إنه مسرح أوروبى غربى ولكنه أخذ صياغة عربية، (فى الواقع مجرد اللغة العربية)، كان النقاش يقول هذا - على الأرجح- وفى ذهنه المسرحية التى يخصّها بالتقديم. ولا ننسى أن هذه المسرحية كانت تعريبا لمسرحية "البخيل" الفرنسية. كما إن النقاش أتبع مسرحية البخيل بمسرحية "أبو الحسن المغفل، أو هارون الرشيد" سنة ١٨٤٩ الميلادية، وبذا تقدم النقاش خطوة أخرى فى اتجاه ما تصوره أنه "السبك العربى" وانتقل عمله المسرحى من ترجمة "الأفرنجى" ونقله إلى العربية، ليعتمد على تأليف نص ذى موضوع عربى، ولإبراز عروبة الموضوع استند على الفترة الزاهرة فى الذهن العربى العام واسم الخليفة الذى غدا رمزا لها، كما استند على الرصيد القصصى لألف ليلة.

والبادئ من مشروع "النقاش" المسرحى أنه استقر على هذه الصيغة باعتبارها حلا توفيقيا لما تصوره "السبك العربى للذهب الإفرنجى" وقد تابعت الحركة المسرحية العمل وفق الصيغة

التوفيقية نفسها وارتضتها حلا دائما لتثبيت المسرح العربى الحديث، وقد تمثلت هذه الصيغة فى انتخاب موضوعات قصصية من واقع التاريخ العربى والإسلامى، ومن القصص، والنوادر المتمثلة بهما مما كان متاحا منذ تلك البدايات الأولى ومن ثم تجرى معالجة هذه الموضوعات والقصص وإكسابها الشخصيات والحوار والمواقف وإخضاعها لمقتضيات الحركة وفق الطراز المسرحى المستجلب الذى ارتضوه وعملوا على تثبيته. ولكن المحصلة النهائية لهذا الجهد التوفيقى أتت بنتيجة تبدو لنا معكوس الدعوى التى رفعت منذ "النقاش" "بالسبك العربى للذهب الفرنجى". فالواضح أمامنا أن المادة الخام العربية هى التى سبكت لكى توافق القالب الأفرنجى وأن الموضوعات والقصص العربية هى التى صهرت لكى تتلبس النموذج المسرحى المستجلب والذى جرى تسييده وأصبح مسيطراً باعتباره هو "المسرح".

وهكذا أصبح واقع الحال المسرحى ليس "ذهبا إفرنجيا مسبوكا عربيا"، وإنما مادة خام عربية مسبوكة وفق قالب بعينه من قوالب المسرح الأفرنجى. وصار هذا القالب هو النموذج الثابت الذى تُصب المادة فيه أو تُقاس عليه، بحيث أصبحت محاولات الاجتهاد يمكن أن تجرى فى مجال موضوع المسرحية، وليس وارداً أن يمس الاجتهاد هذا القالب إلا فى حدود تقاليده هو. وبالفعل لم يوضع القالب نفسه موضع التساؤل إلا بعد

ردح من الزمن ، ولكن هذا الاجتهاد الأخير له قصة أخرى . وفى الآن نفسه ، كان الأداء التمثيلى الشعبى مُبعداً عن الحياة المسرحية العربية ولم يرد فى الاعتبار وجوده ، لا كأساس مسرحى ، ولا كتكوين فنى . وبالتالى لم يكن حاضراً فى الوعى المسرحى ، لا كعنصر للسبك ولا كذهب ، أو حتى كتبر . ووقع تجاهل تام لنشاط "صاغته" و"حليهم" الموجودة التى تغمر الأسواق ، لقد أصبح النموذج الحق للمسرح ، فى نظر الصفوة الاجتماعية والثقافية ، وكما عبّر عنه المهتمون بالمسرح والمشتغلون بنقده والتنظير له ، هو طراز المسرح الذى أرسته الطبقة الوسطى فى مدن أوروبا الغربية . وقد فرض هذا الطراز من المسرح معماراً بعينه لقاعة العرض ومنصته ، وترتيباً بعينه للنص القولى وفصوله وتقاليده بعينها للأداء التمثيلى وتقنياته ، وكما فرض نظاماً يلتزم به المؤدون ألزم مشاهديه بقواعد مقابلة تُحوّلهم إلى نظارة وقورين ، وصاغ مؤرخو هذا الطراز ومُنظّروه نظرية للمسرح تسير هذه المبادئ والقواعد وتسلكها فى نسق فكرى متسق .

ولكن هذا الطراز من المسرح لم يكن هو الطراز الأوحيد من الأداء التمثيلى ، لا فى أوروبا الغربية ولا فى غيرها من المجتمعات والثقافات المنتشرة على ظهر الأرض . وقد سبق هذا الطراز وعاصره طُرُز أخرى فى بلدان أوروبا الغربية وفى بلدان العالم الأخرى ، وكانت هذه الطُرُز تحقق الوظائف الدرامية التى

تتطلبها كل من تلك المجتمعات وفق النسق الثقافي الذى تمارسه كل منها. وأحد مآثر البحوث الميدانية والدراسات العلمية الشعبية أنها أسهمت فى تجلية هذه الحقيقة وإبرازها. حقيقة إن هذا الطراز المسرحى المسيد ليس هو الطراز الأوحده ولا الطراز الأرقى، ولا يجوز التعميم واعتباره هو المسرح بالمعنى الدقيق، إذ إن هناك طُرُزاً أخرى من الأداء التمثيلى تتنوع بتنوع الثقافات والمجتمعات والفنات التى تُنتجها، وتؤدّى هذه الطُرُز وظائفها بفعالية وكفاءة بالنسبة لمنتجيتها. وكان تجلية هذه الحقيقة وإبرازها إلى الساحات العلمية والثقافية والفنية سبباً فى عدول غير قليل من الاتجاهات والمدارس عن مواضعاتها وتقريراتها السابقة ومراجعتها لمفهوم المسرح ونظريته.

غير أن ما حدث بالنسبة لتأسيس الحركة المسرحية العربية الحديثة، كما أُلحنا من قبل، أدى إلى هيمنة المنظور الذى يرى أن طراز المسرح، الذى أرسته الطبقة الوسطى فى مدن أوربا الغربية، هو النموذج الأمثل. وبالتالي يجب أن يصبوا مادتهم فى قالبه، وأن يتبنوا مفهومه للمسرح ووظائفه وأدواته، بل ومصطلحه. وقد شكّل هذا المنظور حاجزاً مُعتمداً حجب عن المشتغلين بالمسرح رؤية الواقع بما فيه من ظواهر الأداء التمثيلى الموجودة فى الثقافة الشعبية، فى البيئات العربية المتنوعة، كما كررنا من قبل. ومن ثم غابت عن الحضور فى إدراك معظمهم أو التمثّل فى وعيهم. والبعض الآخر تجاهلها وأسقطها من

اعتباره : مرّة لأنها تنتمى للثقافة الشعبية، وهى ليست ثقافة أصلاً فى تقديره، ولا يعترف بها شطراً من البنية الثقافية العربية. ومرّة ثانية لأنها لا تخضع لمواصفات المسرح فى نموذج المعتمد لديهم. ومرّة ثالثة لأنها ترتبط بحياة العامة، بكل ما فيها من خشونة وفقر فى الإمكانيات وعادات مستجھنة، وهى كلها عورات يجب أن نخفيها فى رأيه. والبعض، الذى ملك القدرة على تجاوز معوقات الرؤية هذه، وخاصة إذا كان من أصحاب الاتجاه الواقعى فى الفن، اتجه عمله إلى اتخاذ وقائع حياة العامة وأساليبهم فى العيش مادة للموضوع المسرحى الذى يجب - فى تقديره- أن تُصب فى القلب المسرحى المعترف به.

تعددت التبريرات والأسباب- إذن- لإزاحة ظواهر الأداء التمثيلى الموجودة فى الثقافة الشعبية خارج الساحة المسرحية والثقافية. وبذا فقدت الحركة المسرحية إمكانية المعرفة المعينة لظواهر الأداء التمثيلى التى عاصرتها. وأفلت منها إمكانية معايشة قوالبها وأشكالها، والجدل مع مقوماتها البنائية ووأتد- أو على الأقل أجهضت- إمكانية الخروج بمركب بنائى ينمو من داخل الثقافة العربية وينتج طرازاً مسرحياً عربياً حقاً. ولكن، رغم كل هذا الذى ذكرناه عن الاستبعاد والإزاحة للأداء التمثيلى الشعبى وما يتصل به، فإن للثقافة الشعبية وسائلها فى النفاذ، تلك التى مكنتها من إحداث آثار متباينة فى

العمل المسرحى العربى ، ليس على مستوى الموضوع فقط ، كما يُتوقع عادة ، وإنما على مستوى البناء والتشكيل المسرحى . وتحقق هذا النفاذ فى الأعمال المسرحية التقليدية ، كما تحقق فى المسرح غير التقليدى ، وكان عنصراً فاعلاً فى كثير من حالات الاجتهادات والمساعى لإيجاد مسرح عربى بديل .

نظرية الفراغ الثقافى

يبدو أن بعض الأفكار والتصورات تكتسب تأثيراً على الذهن البشرى ، وخاصة إذا جرى تكرارها مع التسليم بها ، فتصبح قناعات وكأنها بدهيات منتهى منها . كما يبدو أنها تأخذ طابعاً تسلطياً ليس فى مجال الفكر فحسب ، بل حتى عند النظر إلى مجريات الواقع . وكأن الفكرة تصنع حاجزاً كثيفاً يُعتم الرؤية ويُشوش الإدراك ويُحرّف نسب عناصر الموضوع المنظور إليه .

ويبدو أن هذا ما حدث مع مكونات الثقافة الشعبية العربية عندما أخذ الفكر العربى الحديث ينظر إليها ، عندما بدهه وجودها ، وعندما اقتضاه سعيه نحو تحديث جوانب الحياة الثقافية إلى أن يتخذ موقفاً من عناصر الثقافة الشعبية ، وعندما ألزمته ضرورات التنمية بأن يسلك سلوكاً عملياً إزاءها . وهكذا صارت الثقافة الشعبية العربية والموقف منها جزءاً أصيلاً من مُعضلات الفكر العربى منذ بدايات النهضة الحديثة ، وعاملاً من العوامل المكونة لنظريته إلى "الذات العربية" وتحديد

الهوية وعلاقتها بالآخر، وعُصراً من عناصر قضية "الأصالة والمعاصرة"، وما يتصل بها من مسائل ظَلَّت مطروحة دون حسم منذ ذلك الحين حتى اليوم.

وربما عزز موقف الثقافة السائدة قبل ظهور هذه القضايا الحديثة- سلبي وإيجابا- الأفكار والتصورات التي نتجت عن النظر إلى الثقافة الشعبية نظرة تتراوح ما بين التهميش والإسقاط من الاعتبار والاستبعاد بما إنها مظهر مرضى أو انحراف يجب التخلص منه. وهكذا تضافرت العوامل السابقة والحديثة لتعمل على إزاحة مكونات الثقافة الشعبية وإبدالها.

وبالطبع، نحن نتحدث هنا عن التيارات "السائدة" في الساحة الثقافية، والتي ظلت محافظة على السلطة الثقافية، مهيمنة على المؤسسات الرسمية. ولكن هذا التعميم لا ينفي وجود تيارات ثقافية أخرى، كانت تتعارض مع هذا الموقف وتصطرع معه، على نحو من الأنحاء، وأولها صراع الثقافة الشعبية نفسها، صراعها الصامت والمستسرّ للاستمرار في الوجود وأداء وظائفها، وتوليدها الوسائل للنفاذ والتأثير، ولجئها إلى تنكرات وتحولات تُضفي عليها شرعية البقاء والعمل.

والحال، أن هذا الوضع الصراعى لتيارات الثقافة العربية الحديثة ووقوعها تحت تأثير عوامل بعضها ذاتي ممتد الجذور، وبعضها ذاتي مستحدث، وبعضها خارجي مُستجلب، أنتجت

مُحصَلته جهازاً من المفاهيم والتصورات والأفكار كانت له السيادة والسلطة الثقافية، وأصبحت المؤسسة الثقافية الرسمية أدواته في بسط نفوذه وانتشاره. وقد تسلسل من بين هذه المفاهيم والتصورات والأفكار، التي تشكل هذا الجهاز الثقافى، مجموعة من الأفكار السلبية. وقد أخذت هذه الأفكار السلبية طابعا تسلطياً واكتست صيغة الأحكام والتقريرات والبدهيّات المنتهى منها. الأمر الذى أسقط إمكانية الوقوف إزاءها وإعادة النظر فى مدى مصداقيتها وتوافقها مع الواقع الثقافى القائم.

وفى تقديرى، أن هذه الأفكار السلبية يجمع بينها قاسم مشترك، أو مرجعية فكرية مشتركة، تصدر عنها. ذلك أن المبدأ الكامن الذى تنطلق منه هذه الأفكار جميعها هو التسليم "بنظرية الفراغ الثقافى": بنظرية وهى نظرية أخذت تجليات مختلفة وفقاً لتطبيقاتها على المجالات الثقافية المتنوعة. ومن ثم فإن آثارها لم تظهر فى الموقف "السائد" من الثقافة الشعبية وحسب، وإنما امتدت - أيضاً - إلى فنون مثل المسرح والقصة، بل طالت - على نحو من الأنحاء - فنونا مثل الموسيقى والتعبير الحركى. وعلى المستوى التنظيرى أنجرت الحركة الثقافية إلى تساؤلات من نوع: لماذا لم تعرف الثقافة العربية المسرح؟ وشبيهه: لماذا لم تعرف الثقافة العربية فن القصة؟ وهكذا امتد خط التسليم "بنظرية الفراغ الثقافى" على استقامته إلى أن وصل إلى قطبه الآخر، وهو التساؤل عن: طبيعة العقل العربى -

أو خصائص الشخصية العربية، أو سمات البيئة والتاريخ العربيين- التي أدت إلى افتقاد الثقافة العربية هذه الظاهرة الثقافية أو تلك . حيث إن هذا الافتقاد لا يقتصر على بعض أنواع الفنون والآداب ، بل يشمل أيضاً التفكير التنظيري والنظر الفلسفي .

وجوهر "نظرية الفراغ الثقافي" يتبلور في أن الثقافة العربية- أو غيرها من الثقافات الوطنية- أرض خالية ثقافياً ، طالما أنه لا يشغلها وينمو فيها القوالب والصيغ الأوروبية الغربية المهيمنة . فهذه الثقافات الوطنية لم تكن تعرف- قبل الهيمنة الاستعمارية- من الأشكال والأنواع الثقافية إلا ما هو جنيني أو بدائي ساذج ، وفي حالة ثقافة مثل الثقافة العربية ذات العراق والحضور ، اللذين يصعب تجاهلهما ، قد يحتسب لها ضخامة إنتاجها الثقافي ، ولكنها ضخامة تحسب لها من زاوية الكم وليس في مجال النوعية . وهو إنتاج - على العموم- ينتمي إلى ماضٍ منقطع تجاوزته معايير التطور والارتقاء . وما معايير الارتقاء - هنا - إلا المعايير التي ارتضتها الصفوة الاجتماعية - الثقافية المسيطرة من الطبقة الوسطى بمدن أوروبا الغربية ، والتي قادت عملية الاجتياح العابرة للقارات والثقافات في مشارق الأرض ثم في مغاربها .

وبالنسبة للثقافة العربية تم تطبيق نظرية الفراغ الثقافي وفق قياس منطقي بسيط : بما أن نوعاً أو شكلاً ثقافياً لا يوجد في

الثقافة العربية على النحو والمظهر الذى هو عليه كما تفره وتعتبره الصفرة المثقفة، إذن فهو غير موجود، والثقافة العربية لم تعرفه المعرفة الحقّة، ولا تستحق الأشكال والصيغ الموجودة منه أن ترقى إلى مستوى الاعتبار والاعتراف كإسهام ثقافى مضارع لنظيره المُستجلب. وبالتالى فالثقافة العربية هى أرض خالية أو تكاد. وبما أن الطبيعة تكره الفراغ، إذن يجب ملء هذا الفراغ الثقافى بالأفكار والنماذج والأشكال المُستجلبة. ووكد الرواد الثقافيين هو أن ينظروا فى أمر خصوبة التربة للاستزراع وقابليتها لشتل القوالب والنماذج الأوربية "المُقدرة"، على نحو ما رأينا فى حديث مارون النقاش عن "الذهب الأفرنجى والسبك العربى".

وتحدّونا هذه الإشارة إلى مارون نقاش، وما قام به هو ورفصافؤه من تثبيت للقالب المسرحى "الأفرنجى" وما استتبعه من تسييد مفهوم بعينه للمسرح ومنظور لطبيعته ووظائفه وأدواته، على أن نعود إلى المثال الذى توقفنا عنده. وهو مثال: الموقف من الأداء التمثيلى الشعبى، الذى بين لنا كيف عوّقت هيمنة هذا المفهوم المسيطر للمسرح إمكانات النظر للأداء التمثيلى الشعبى كأساس صالح للتنمية، كما كشف عن آلية تسلّط الأفكار المُسبقة التى تؤدى إلى إزاحة الرؤية حتى عند مواجهة الواقع العيى.

وشاهدنى هذه المرة وقعتُ عليه فى قصة قصيرة لعمود تيمور

منشورة ضمن مجموعته "البارونة أم أحمد وقصص أخرى".
عسى أن يوضح هذا الشاهد كيف صنعت الفكرة المهيمنة
حاجزاً عائقاً أزاع الرؤية، حتى على المستوى البصرى، وحتى
مع كاتب مثل محمود تيمور الغنى عن التعريف بدوره
التأسيسى فى القصة والمسرح:

"... وشاء رب الدار أن يزيد فى الحفارة بى، فأقام فى أمسية
رائعة حفل سمر، تميّز بطابعه الريفى الأصيل.

واحتوانا فناء الدار، فتحلقنا.. والمشاهد تتوالى أمام عيوننا،
مشاهد مفرطة السذاجة، نستقبلها بفرحة غامرة، لا تكل
أيدينا من التصفيق، ولا تفتقر حناجرنا عن الصياح.

وما زلت أذكر شخصية المهرج، وقد طلا وجهه بالدقيق
وامتطى جريدة طويلة كان يدعوها الفرس المطهم وشخصية
الزمار الذى يُطلق أنغامه وخصره يتلوى، ورأسه يتطوح، فيدور
رُزْ طرطوره الطويل دورات سراعاً على إيقاع المزمار.

وهناك الطبال بكرشه المنبعجة، وهو يتمايل ذات اليمين
وذاة الشمال، مُنشداً مع المرددین من الصّبية، نشيده المُوحد،
يعبده بين الفينة والفينة:

إن لاقاكم حبیبى... سلموا لى علیه

وفى ختام العرض اجتمع الممثلون فى الحلقة، واشتركوا فى
رقصة مائجة، وقرع الطبل يدوى كأنه عزيف الجن، فسرت فى
أوصالى حماسة، وأخذت بيد "ستوتة" ودفعت بها إلى البهرة،

وجعلنا نُسهم مع اللاعبين فى الرقص والتهريج .

ولما انفض العرض ، دعانى رب الدار إلى سماط ريفى طريف مدّه فى الفناء ... كان الحصى مبسوطا على الأرض ، وعليه رُصّت صحاف الثريد وقعاب القشدة ، وصوانى الفطير الرحراح ، وما إلى ذلك من مآكل فلاحية صميمة . فجلسنا متربعين ، وبيننا فرقة اللاعبين ، وجعلنا نُصيب طعامنا الشهى فى شغف . وحلا لنا السمر من بعد إلى هزيع من الليل " .

ونُعيد التذكير بأننا منتبهون إلى أن هذا الاقتباس مأخوذ عن قصة . وقد طال الاقتباس لضرورة تقديم وصفه للعرض التمثيلى متكاملا كما نصّت عليه القصة . كما أنه - بداية - بآنى لست ممن يتعاملون مع النص القصصى ، ولا الفنى عموما ، بوصفه وثيقة تُعلن عن رأى أو تُسجل واقعة . ولكننا نُورد الاقتباس هنا كشاهد على هذه الحالة الذهنية المحجوزة التى تنظر إلى الواقع ولكنها لا تُعائنه معاينة ملموسة محددة ، وبذا تَمُر عناصر الواقع الذى تراه عبر مُرشحات تحيله إلى تكوين مُغاير ، ومن ثم تنتقل إلى إدراك الرأى فى صورة مغايرة ، وتستحيل فى وعيه إلى مدلول مُغترب عن مكونات الواقع .

إن بطل القصة ، وهو راويها ، يشهد عرضا لأداء تمثيلى شعبى ، بل ويشارك فيه . ولكن ناتج مشاهدته ومشاركته ، كما يقدمه وصفه ، حوّل العرض وعناصره إلى مسخ شائه مُختلط الملامح ، مُلقّ الأعضاء ، وكأنما تمّ النظر إليه من خلال زجاج

محبب، أو بواسطة مرآة مُهشّمة ذات بؤر متعددة.

وقد تكون مشاركة البطل - الراوى فى ذلك العرض من الأداء التمثيلى الشعبى لها وظيفتها القصصية، وقد يكون لهذا التغنى الرومانسى بعادات الريف مغزاه الأيديولوجى. ولكن يبقى وصفه لهذه المشاركة - بالنسبة لما نظرحه هنا - شاهداً على افتقاد، حتى النظر الحسى والمعايشة أو الاقتراب الحقيقى من واقع الثقافة الشعبية ومكوناتها ومعرفته معرفة إدراكية مستوعبه طالما أن النظر يتم عبر حاجز الفكرة المُسبقة المُهيمنة.

وهذه الفكرة المُسبقة المُهيمنة لا ترى منسرحاً إلا الطراز المسرحى المُستجلب. وبما أن هذا الذى رآه الراوى وشارك فيه لا تنطبق عليه مقاييس الطراز المسرحى "المُعْتَبَر" فى رأيه، لذا جرى استقبال ما شاهده على أنه مجرد "حفلى سمر" اصطنع فيه الفلاحون فقرات شتى للترفيه عن "الافندى" القادم من المدينة.

وما تضمنه الحفل من مشاهد تمثيلية رآها "مشاهد مفرطة السذاجة". وعندما مثل الممثلون وقدموا عرضاً - كما تقول ألفاظ النص - أصبح ما قدموا - فى وصف النص نفسه - تهريجاً. وعلى هذا النحو تم تخفيض ما وقعت مُشاهدته ونزع عنه الاعتبار. ولهذا أصبح عملاً مستباحاً، يُمكن خلط عناصره والحذف منها والإضافة إليها. ولن يضيره انتهاك "طابعه الريفى الأصيل" باقحام "ثيمة" أفرنجية حيث يأخذ البطل بيد فتاته ويقودها إلى حلبة الرقص ليسهما "مع اللاعبين فى الرقص

والتهريج". على الأقل ستضيف الثيمة لمسة "راقية" تخفف من خشونة الفقرات البدائية الصّاحبة. واكتمل هذا "الجو" الاغترابي بالترّيع على الأرض لإصابة الطعام الشهى "من المأكّل الفلاحية الصميّة".

على كل حال، فإنّ الملاحظات التى أثارها هذا الاقتباس الشاهد، وما كشف عنه من أثر المفاهيم والأفكار المهيمنة فى إعاقّة الرؤية وإزاعتها، لا تحجب عنا شهادة أخرى يدلى بها النص نفسه، وهى تأكيد استمرار وجود الأداء التمثيلى الشعبى فى الواقع المعيش، على الأقل حتى زمن القصة. وهذه الشهادة تعزز ما أشرنا إليه من قبل عن حضور ظواهر الأداء التمثيلى فى الثقافة الشعبية العربية.

والحاحنا هنا على تأكيد وجود الأداء التمثيلى الشعبى ليس عوداً لما كنا قد وضّحناه من قبل، ولكن لفتاً للانتباه مكرراً، وخاصة من اتجاه ثقافى سعى للرد على مقولة ان الثقافة العربية لم تعرف المسرح قبل استزراع القالب المسرحى المُستجلب، بأن قام بمحاولة غلب عليها الحماس العقائدى لاستنطاق نصوص من التراث العربى، بحوار مرة وبحركة للشخصيات مرة أخرى أو بأوصاف المشاهد مرة ثالثة. وبصرف النظر عن خطل هذه المحاولة المنهجى، فإنّها - فى التحليل الأخير - تُسهم فى تزييف الوعي من جهة، كما إنّها من جهة أخرى، تُضيف رافداً جديداً يعزز المقولة التى تطابق بين المسرح (هكذا بإطلاق

الكلمة) وبين الطراز المسرحي المُستجلب (رغم كل ما قلناه عن نسبته) . وهذا التسليم بتلك المقولة وتعزيزها يعود بنا كرة أخرى إلى المبدأ الكامن الذى تصدر عنه أمثال هذه المقولات والأفكار التى كبّلت الفكر العربى أو استدرجته إلى الاستنامة لمُسلمات مُضللة، والذى، أسميناه "نظرية الفراغ الثقافى" .

مدارس رواية السيرة الهلالية فى مصر ×

الإطار المنهجى للعرض :

عندما أدخلت "السيرة الهلالية" إلى دائرة البحوث والدراسات العلمية، اهتمت هذه الدراسات -أساساً- بالتعريف بها أو بأجزاء منها، والدراسات التى مضت خطوات أبعد من ذلك اتجهت إلى الاهتمام بالموضوع القصصى فى السيرة أو فى جزء منها. وقد أثارت هذه الدراسات - فى عمومها - المشكلات التاريخية والجغرافية حول انتشار السيرة، كما نهت الأذهان إلى الدلالات الأدبية والاجتماعية التى تنتج عن دراسة موضوعات هذه السيرة.

غير أن الدراسات السابقة ظلت تتعامل مع السيرة وأجزائها وكأنها "نص مكتوب". ومن هنا ظلت أسيرة دائرة البحوث الأدبية "الكتابية" بمدخلها المتنوعة. وقد يكون مما دعم هذا الاتجاه أن للسيرة الهلالية نصاً مصرية مطبوعاً طباعة

× ورقة مقدمة إلى الندوة العالمية الأولى حول السيرة الهلالية، الحمامات، تونس، ٢٦-٢٩ يونيو ١٩٨٠؛ نشرت أوراق الندوة فيما بعد فى: سيرة بنى هلال، تقديم عبد الرحمان أيوب، الدار التونسية للنشر والمعهد القومى للآثار والفنون، تونس، ١٩٩٠.

شعبية، فضلاً عن اكتشاف مخطوطات متعددة لأجزاء من السيرة.

وعلى الرغم من تنبّه بعض هذه الدراسات إلى أن السيرة ما زالت تروى "رواية شفوية" وتتردد بين الناس، فإن هذا التنبيه لم يُغيّر كثيراً من اتجاهات البحث ولا من الإشكاليات الناتجة عن النظرة الكتابية. ولم يزد الأمر فى كثير من الأحوال عن مجرد الإشارة إلى شفوية السيرة، وإلى أنها ما زالت تتردد وتُحكى، والتنبيه إلى أن هناك "تنويعات فى موضوعاتها القصصية". وما زال مطروحاً بين هذه الدراسات مسائل من نوع البحث عن "الأصل" أو النسخة الأم التى خرجت منها هذه التنويعات، أو "تحقيق" نص من النصوص مع تنقيحه وتصويبه لتخليصه من "شوائبه" سعياً نحو خلق "النص الأمثل" أو الأكمل أو الأدق إلى آخر هذه الصفات ! بل إننا سنجد من يُقدم نصاً من إحدى تنويعات جزء من السيرة، ليتحدث عنه وكأنه هو "النص الوحيد المعتمد" للسيرة، وما سواه فهو خطأ أو تشويه أو تحريف.

وعلى العموم، ما زال الموقف من التعامل مع موضوعات السيرة على أنها "نص" "ثابت" "مفرد"، وكأنه نص كتابى مخطوط أو مطبوع لمؤلف ينتمى إلى عصر مضى. والفارق لدى مثل هذه الدراسات أن الأخير قد ينسب إلى شخص بعينه، بينما الأول ينسب إلى شعب أو جماعة.

وعملنا هذا يسعى للإسهام في تحويل بؤرة الاهتمام بالسيره الهلالية من "السيره كنص مفرد ثابت منتهى منه" إلى "السيره كروايات شفوية حيه". وهذا التحويل لا يعنى تعديلاً فى مداخل الدراسات المتعلقة بالسيره فحسب ، ولكنه يتطلب تبديلاً جذرياً فى المفاهيم والتصورات التى تنطلق منها هذه الدراسات . وهذا التحويل سيؤدى إلى اقتراب أكثر من الواقع المعيش ، يُمكننا من رؤية السيره رؤية عينيه وهى تمارس دورها فى الثقافه الحيه ، وهذه الرؤية الجديده تمكنا من فحص واقعى لمكونات ظاهره ثقافيه ، بكل تداخلاتها وتشابكاتها فى مجالات الإبداع الحى ، دون اعتماد على مُسلمات تُمَوِّه علينا فهماً محدداً لأحوال هذه الظاهره .

إجراءات العمل

يعتمد العرض الحالى إلى تقديم وصف تخطيطى لطرق أداء وعرض ، وقص ، السيره الهلالية كروايات شفويه يُقدمها رواة إلى جمهور . ويحاول أن يرصد تجمع هذه الطرق والأساليب فى مجموعات متمايزه ، حاز كل منها قدراً من الاستقلال فى الوجود والاستمرار والانتشار ، وأصبح لكل منها رواة متميزون يتناقلون تقاليد روايتها ، الأمر الذى حدا بنا إلى أن نطلق عليها اصطلاح "مدارس" روايه .

وبدايه ، فإن هذا العمل هو محاوله للاستثارة الفكرية وطرح جسم للمناقشه حوله ، ومن ثم تجميع كل الملاحظات والقضايا

التي نأمل أن تُثار لتعيننا على تصويب الفروض الواردة به، لنمضي إلى هدف أبعد، وهو: دراسة عمليات البناء الداخلي لتقنيات الرواية عند هذه المدارس المتنوعة. وبلاطمئنان إلى نتائج الخطوتين السابقتين، يمكن للدراسات التالية أن تتقدم على أسس أكثر صلابة للكشف عن العلاقة المتشابكة بين أطراف العلاقة الثلاثية "الراوى- المروي- المروي إليهم". وهذا سيكشف عن آفاق رحبة في دراسة التقاليد الفنية وتداخلها مع آليات الإبداع الفكرى والجمعى، سعياً نحو فهم أكثر عمقاً وفاعلية لمكونات الثقافة الشعبية، بكل الوعود التي يمكن أن تفيد بها مجالات البحث الأخرى القريبة.

ميدان هذا العمل ومادته:

جمعت مادة هذا العمل من أنحاء مختلفة من أقاليم وادى النيل فى مصر. ذلك أننا نعتقد أن هناك متصلاً ثقافياً يمتد من شرق الوطن العربى إلى غربه متقاطعاً مع متصل ثقافى آخر يمتد من البحر المتوسط شمال القارة الأفريقية إلى قلبها. وبذلك يقع وادى النيل فى مصر عند تقاطع هذين المتصلين الثقافيين. ونتوقع أن تفيد المادة التي تجمع من هذا التقاطع الثقافى، فى إلقاء الضوء على المادة الموجودة فى الاتجاهات الأربعة للمتصلين الثقافيين. كما إن تركيزنا على وادى النيل فى مصر - دون صحراواتها- يضمن لنا مادة متجانسة إلى حدٍ مقبول، ونبتعد عن الثقافات الهامشية والوسطية إلى حدٍ معقول. وقبل كل

هذه الأسباب ، فإن اقتصارنا على هذه المادة المصرية قد جاء لسبب عملي مباشر . هو خبرتنا المباشرة بالميدان المصرى وإمكانات عملنا فيه وحده ، مؤملين فى ذلك اليوم الذى يمكن فيه للباحثين أن يُتمّوا فحص المادة على امتداد المتصلين الثقافيين .

والمادّة التى تحت أيدينا ليست - بالقطع - مسحاً ، ولكنها عيناتٌ ممثلة . وهى عيناتٌ - بالمعنى الحرفى - لأنها لا تستوعب كل حالات وجود السيرة من ناحية ، ولم تسجلها تسجيلاً كاملاً من ناحية أخرى . وقد تمّ تجميع هذه العينات خلال أعمال ميدانية متفرقة امتدت منذ بداية الستينات من القرن العشرين حتى نهاية السبعينيات ، وإن كان أغلبها تمّ فى السبعينات . ولكننا نضمن بأن هذه العينات تمثل طرق أداء الرواة وتقديمهم للسيرة ، وذلك أن معاشة الميدان وملاحظته المباشرة تطمئننا إلى استيعاب هذه العينات لهذه الطرق فى رواية السيرة الهلالية ومدارسها .

السيرة المروية :

إننا نتحدث عن "السيرة الهلالية" بإطلاق التسمية ، وبالمثل يتحدث الرواة أنفسهم ، ويفعل الجمهور فعلهم . وهذا صحيح فى حدود أن المقصود أن هناك هيكلاً قصصياً وشخصيات تنتسب لعرب بنى هلال ، أو "الهلالي" كما يُسمّون فى الصعيد الأعلى ، إلا أن المعاشة الفعلية لعمليات قصّ السيرة تواجهنا

بعدة حقائق :

أولاًها :

أن السيرة لا تُروى أبداً كعمل كامل يستغرق أحداثها منذ البداية بترتيب مُتصل حتى النهاية . ولا يرجع هذا إلى عامل ، طول زمن الرواية فحسب ، وإنما لأن "الرواة" لا يتمكنون إلا من جزء من السيرة ، ويسيطرون عليه ، ولأن " المروي إليهم " وظروف " الرواية " يتطلبان ذلك .

ثانيها :

أن الرواة يعتمدون على معرفة "المروي إليهم" المسبقة ، إنْ بالخطوط العامة للأحداث والشخصيات ، أو بتفصيلات أكثر دقة ، ومن ثم يعضى الراوى فى نسج القطعة التى يرويها على هذه الأرضية المعروفة سلفاً .

ثالثها :

أن اختلافات الرواية والسيولة والتنوع فى صياغاتها تجعلنا نواجه بوضع ، تكاد تختلف فيه السيرة من "راوٍ" إلى آخر ، وفى كل مرة تُروى فيها عن الأخرى . وهذه السيولة تنشأ من أن الراوى ليس مجرد "حامل للتراث" وإنما هو مبدع أيضاً ، وليس لغير سبب أن ظل راوى السيرة الهلالية المحترف يحمل لقب "شاعر" حتى الآن . كما إن هذه السيولة تأتى من أن "الرواية" ليست عملية "نقل" فحسب ، وإنما هى فعل متبادل بين "الراوى" و" المروي إليهم " يلعب فيها الارتجال دوره بين

الطرفين . ولكن " المروي " له ثقله الخاص وتقاليده التى تدخل بدورها فى تكامل هذه العمليات معاً لتصنع كيانه الكلى الحى .

رابعتها :

أن عملية الرواية وإن كان يختار لها جلسات ومناسبات خاصة ، إلا أنها تتم - فى كل الأحوال - ليس بقصد المتعة الفنية الجمالية وحدها ، وإنما تتم - أيضاً بقصد ضرب المثل والاعتبار . وسنرى فيما بعد كيف يتبادل هذان العاملان أولية التأثير فى الرواية تبعاً لتغير ظروفها ، وتكشف هذه الحقيقة عن أحد الأسباب الأخرى فى اقتصار رواية السيرة عادة على جزء أو شذرة أو موقف منها .

خامستها :

أن كثيراً من الرواة يأخذون السيرة مأخذ التاريخ القديم الفعلى ، الذى يجب أن يُعامل معه بجلال واحترام . ويؤكد هؤلاء هذه النظرة بالقول إن هذا التاريخ موجود فى " الكتب " . والكتب هنا تعنى ما هو صحيح وفعلى ، ومثبت ، وقديم ، مما يكسبه درجة من الاحترام تقرب من القداسة ، فنحن فى دائرة كل ظلال معنى " كتب الأولين " .

سادستها :

أن كثيراً من " المروي إليهم " يهتمون بأحداث السيرة وشخصياتها ، ويضرب بهم الأمثال فى جلسات السمر وتبادل

الأحاديث . بل إن هناك من يتحزّب لشخصية من السيرة أو جماعة من جماعاتها . وربما ادّعى البعض انتسابه لفرع من فروع هلالية السيرة . وأكثر من ذلك تفسير بعض الطباع نتيجة القرابة بهذا الفرع أو ذاك .

وفى كل الأحوال ، فإن السيرة الهلالية وإن كانت تُروى على أنها تاريخ قديم مفارق ، وبهذا يقبل بُعد أحداثها عن مجرى الحياة الواقعي وقوانينها الطبيعية ، إلا أنها تُروى أيضاً على أنها أمثلة وعبرة وقياس لمجريات الواقع الآتى ، يكشف النقص والنموذج المفقود ، فى الوقت نفسه تبين استمرار الفساد والخلل فى البشر وفى العلاقات بينهم ، ومن هنا يأتى الوجه التمثيلى الكنائى (الأليجورى) للقطعة الرويّة . وكل هذا يؤثر بدوره فى اختيارات الأجزاء التى تُروى تعديلاتها .

سابقتها :

أن السيرة الهلالية هى السيرة الوحيدة - فيما نعلم - التى تنتهى نهاية غير منتصرة ، نهاية سائبة ، تتصارع فيها فروع الهلالية وجماعاتها حتى تتفانى ، وكأنها ماء يتسرب بين رمال الصحراء . وهذا الطابع التراجيدى يلقي بظله المأسوى على رواية السيرة ، ويوضح تغلغل عرق الشجن داخل بناء الرواية وتبطينه لعملية الأداء . ويكشف عن السرّ فى وقوف كثير من الروايات عند اللحظات الفاجعة والمواقف الغنائية ، واستهوائها للرواة والجمهور معا .

ثامنتها :

أن رواية السيرة لا تتم معزولة في فراغ، وإنما تتم في إطار ثقافى بعينه، وداخل نسيج من تقاليد فنية، وتراث فى الرواية والعرض، ومن هنا فإنها، رغم تميزها النوعى، تظل داخل هذا الإطار. هذا من زاوية، ومن زاوية أخرى فإن رواية السيرة باعتبارها جزءاً عضوياً حياً من الثقافة الشعبية المعيشة، تتكامل مع سائر مكونات هذه الثقافة، ويظهر هذا التكامل فى التعبيرات الثقافية الأخرى، مثل الرسوم على الجدران، وعلى الورق وفى "دق" الوشم ومثل الأمثال والأقوال السائرة (سكة أبو زيد كلها مسالك، أبو زيد مالوش رفيق، كأنك يا أبو زيد ما غزيت، عامل أبو على، أصله زغبى). ومثل المعتقدات الشعبية فى التيمُّن واستجلاب الخير.

كما يظهر هذا التكامل فى رواية السيرة مع سائر مكونات الثقافة الشعبية: لا فى التعديلات والتكييفات التى تتم فى "المروي" فحسب، وإنما فى ظهور التنويعات والصور المختلفة أيضاً، كما تبرز فى عملية الرواية نفسها وهيئتها: الطابع الدرامى لعملية الأداء جلسة الراوى وجمهوره والمنتج الموسيقى المؤدى أثناء الرواية..

تاسعها :

أن الثقافة الشعبية - والسيرة جزء عضوى منها، كما أشرنا- ليست كُلاً مُتطابقاً. إذا كنا نورد هذا الاصطلاح المعمم

بقصد الإيجاز، فإننا يجب أن نضع فى الاعتبار أن التكوين الفعلى لهذه الثقافة الشعبية هو مجموع من الثقافات التى تحياها فئات وشرائح طبقية تتوزع اجتماعياً وإقليمياً. ولما كانت "الرواية" تتم بين "راو" و "مروي إليهم"، فتكون "الرواية" - من هذه الزاوية - موسومة بطابع أصحاب هذه الرواية، وبالتالي فهى ستحمل رؤيتهم، ويتجلى فيها منظورهم للعالم.

عاشرتها:

أن تحقق السيرة - تأسيساً على هذا كله - ناتج عن جدل بين عوامل "الثبوت" وعوامل "التغيير"، وأن عملية الرواية بقدر ما هى "حرة" فهى تجرى فى إطار من التقاليد المرعية المقيّدة. وسعيّاً وراء المشترك فى أشكال الرواية خلف تجلياتها فى حالات الأداء المتعددة، كان علينا أن نقوم بتجميعها فى مجموعات تحمل خصائص متجانسة.

المحترفون وغير المحترفين:

كانت أول خطوة لنا تجميع الحالات المفردة، التى تقص وقائع بنى هلال ومن اتصل بهم، فى مجموعات وفق السمات المشتركة بينها فى عملية الرواية نفسها. وقد قادتنا هذه الخطوة إلى ملاحظة أن هذه المجموعات نفسها تتشارك فى سمات يمكن - بداية - أن نجتمعها فى مجموعتين رئيسيتين:

١- طرق وأساليب الرواية لدى غير المحترفين.

٢- طرق وأساليب الرواية لدى المحترفين .

ذلك أن رواية وقائع السيرة الهلالية يقوم بها أشخاص احترفوا الرواية، في الوقت نفسه الذى ما زال "غير المحترفين" يروون جوانب من وقائع هذه السيرة .

روايات غير المحترفين:

تدخل رواية وقائع من السيرة الهلالية ضمن فقرات جلسات السمر وتبادل الأحاديث الرجالية، بعد الفراغ من الأعمال، وأحياناً فى الأعمال التى لا تتطلب انشغالاً كلياً، كأعمال الحراسة وما إليها . وهذا ما كان يحدث لدى الجيل الماضى عندما كان نمط الحياة يتسع لمثل هذا الفراغ من ناحية، وإمكانات التجمع من ناحية أخرى، ولمثل هذا النوع من الأحاديث والاهتمامات من ناحية ثالثة . أما فى الجيل الحالى فإن هذه الصورة تقلص إلى حدٍ كبير وخاصة فيما يتعلق برواية وقائع من السيرة الهلالية .

وعلى كل الأحوال، فإن رواية ما يتعلق بالهلالية يأتى فى سياق الحديث الجارى فى الجلسة . ومن هنا، فإن الرواية تكون مُركّزة على شذرة من السيرة قد يُمهّد لها بسرد موجز لمخطط الأحداث التى تمهد للموقف أو الحادثة أو الشخصية التى تتعلق الرواية بها أو استدعى تبادل الحديث الوقوف عندها . ومن ثم، فإن الرواية - فى هذه الحال - لا تكون بغرض المتعة الفنية بالدرجة الأولى، وإنما يكون الغرض الأوّل منها ضرب المثل

المحدد لموقف أو قيمة أو مسلك .

وعندما تُروى الشذرة من الهلالية - عند هؤلاء- فهي تُروى على أنها أمر خاص ممتلك : بمعنى أنها ترتبط ارتباطاً حميماً بالراوى، وتتضمن موقفه الخاص من الحياة . وهي تُروى فى إطار حميم إلى أفراد فى علاقة مباشرة- وتبادلية- مع الراوى، وبالتالي فإن الرواية ستتضمن بالمثل موقف "المروى إليهم" ومنظورهم . وتفرض طبيعة جلسة الرواية تماسكاً جسدياً، وحواراً عقلياً، أما عمليات التشخيص والإيماء والإشارة والتنغيم- بكل طابعها الدرامية- فهي وسائل تأثيرية للتوصيل وإيقاع التصديق وخلق التحيز .

وعلى الرغم من تنوع مواقف الرواية وقدرات الرواة وأساليب الرواية، فإننا سنجد أن طرق الرواية المتعددة لدى غير المحترفين يمكن أن تنضوى داخل المدارس المتميزة التالية :

١- الحكى سرداً لقص أحداث أو مواقف لشخصيات تنتمى للهلالية .

٢- الحكى سرداً لقص الأحداث والمواقف مع إيراد بعض الأشعار على لسان إحدى الشخصيات أو لتصوير موقف .

٣- الحكى سرداً لقص الأحداث مع الترنم بالأشعار التى ترد على لسان إحدى الشخصيات أو لتصوير موقف .

والملاحظ ، أن الرواية فى هذه المدارس الثلاث تعتمد على السرد الذى يقربها من نمط الحكاية الشعبية شكلاً وأداءً .

ودخول الشعر في السرد والترنم به، لا يبعدها كثيراً عن نمط الحكاية الشعبية إذا عرفنا أن غير قليل من الحكايات الشعبية تتضمن بعض الأشعار والأغاني. وقد يُثار تساؤل حول إدراج هذه الأساليب ضمن أساليب رواية السيرة الهلالية، طالما أنها تقترب هذا القرب من الحكاية الشعبية؟ ولكن حجبها يعني تجاهلاً لوضع عيني قائم تتردد عن طريقه وقائع السيرة. فضلاً عن أن لكل أسلوب من هذه الأساليب في الرواية تقنياته ووسائله في التأثير، وله تقاليده الخاصة المتوارثة. وقد برز في كل منها رواة متميزون في طريقة أدائهم مما جعلهم مرغوبين، ويلح عليهم في تقديم مروياتهم. الأمر الذي ثبّت طرق الأداء هذه، وجعلنا نعدّ طرق الأداء الثابتة هذه أسلوباً يدرج ضمن مدارس رواية السيرة.

ولقرب هذه الأساليب في الرواية من الحياة اليومية؛ فإنها تكشف عن المسارات التي تأخذها تحولات وتبدلات السيرة ووقائعها. إلا أن رواية وقائع السيرة ودخولها في نسج الحياة الثقافية والفنية تأخذ صورتين أخريين هما:

١- إلقاء "موال" عن موقف أو شخصية من السيرة الهلالية. ونعني بالموال هنا: الشكل الشعري لا الشكل الغنائي. ويلقى الموال بقصد تجميع القول حول الشخص أو الموقف وتركيز الفكرة المقصودة أو الرأي المراد إبرازه. ومن ثم، يجرى الحوار بين راوي الموال ومستمعه.

٢- ترديد أغاني عمل تشير إلى موقف أو شخصية من السيرة الهلالية؛ ذلك أن وقائع السيرة وشخصياتها تدخل في الأغاني المصاحبة للأعمال الزراعية التقليدية، وتوجد كعناصر بنائية في التصوير وفي الدلالة المعنوية، تُلمح إلى حالات تستثير التفجع، تتوافق مع حالة الشكوى من جهد العمل .

ولكن إذا كان ترديد أغاني العمل يمكن أن يقوم به أى فلاح، مع وجود مرددين متميزين في هذا النوع، فإن رواية وقائع السيرة كما تظهر في المدارس الأربعة السابقة يتميز داخلها رواة بمواهبهم في الأداء بصورة أكثر بروزاً. وقد أشرنا إلى أن هؤلاء الرواة المتميزين يوازنون بين المحافظة على تقاليد مدرستهم في الأداء، وبين قدراتهم وإمكاناتهم في إكساب الرواية حيوية تجعلهم مرغوبين من "المروي إليهم"، ومفضلين في الاستماع إليهم ومشاهدينهم. ومن ثم، يصبح مثل هؤلاء الرواة شبه متخصصين في هذه الأساليب من الرواية، مما يكاد يقربهم من مجال عالم احتراف الرواية.

الرواية لدى المحترفين:

نقصد بالمحترفين أولئك الرواة الذين يتخصصون تخصصاً كاملاً أو جزئياً، في رواية وقائع من السيرة الهلالية. ونعنى بالتخصص الجزئي أن من الرواة من لا يقتصرون على تقديم السيرة الهلالية فقط، وإنما يروون -بالإضافة إليها- قصصاً أخرى وأنواعاً فنية مغايرة. وتخصص هؤلاء الرواة جميعاً نتج

عن امتهائهم حرفة الرواية كوسيلة للتكسب بالدرجة الأولى .
ونذكر بأننا لن نجد بين هؤلاء الرواة- مثلهم مثل غير المحترفين-
من يروى السيرة الهلالية كاملة ، وأن من يلم منهم بخط عام
للسيرة ، فإنه لا يتوفر إلا على رواية جزء أو أجزاء محددة من
السيرة .

والملاحظ ، مع انتقالنا إلى عالم المحترفين ، أن الأداء الغنائى
يبرز أمامنا كسمة أساسية فارقة عن الرواية غير المحترفة .
وعندما نحصر أساليب وطرق رواية المحترفين فى مجموعات
ومدارس يجب أن نضع فى اعتبارنا دوماً هذه السمة الغنائية ،
وما ترتب على هذه الخصيصة الغنائية من تنوع لأشكال الأداء
من ناحية ، وتباين الإطار المرجعى الموسيقى الذى اعتمد عليه
الرواة فى إبراز أدائهم من ناحية أخرى ، ومن تجويد الرواة لفنهم
وإرساء تقاليده ، الأمر الذى جعل صفة "مدرسة الرواية" تظهر
بصورة أدق من جهة ثالثة .

وسيجرى تجميعنا لأساليب وطُرق أداء هؤلاء المحترفين على
أساس التغيرات التى تحدث فى التشكيل الموسيقى لعملية الأداء
كوسيلة كاشفة عن التغير فى مدرسة الرواية . ولعل أبرز هذه
التغيرات :

١- التغير فى الآلة الموسيقية المصاحبة لغناء الراوى .

٢- تغير الاعتماد على أشكال وصيغ غنائية تقليدية ، مثل :
الإنشاد المُرثم ، الغناء الموالى ، الغناء الموزون الموقَّع .

٣- تنوع دخول الردود على المغنى من فرد أو أفراد مصاحبين (فرقة).

ويمكن حصر مدارس رواية وقائع فن السيرة الهلالية، عند المحترفين، على هذا الأساس على النحو التالى :

١-المواوية :

وهى طريقة فى الرواية تعتمد على الصوت البشرى بتلوين وسرعة خاصتين، والتحكم فى شدة الصوت ارتفاعاً وانخفاضاً، مع تقطيع فقرات وشطرات النص الشعرى الذى يُلقى .

والمواوية كأسلوب فى الأداء ، له مؤدوه الخاصون ، كان - ولا يزال جزئياً- يرتبط - أصلاً - بنوع خاص من المدائح يلقيها المواوي فى مجلس شخص، أو أمام منزله، إلقاءً منغمّاً . وموضوع هذه المدائح وصورها- نمطية- تصف الشخص بالشجاعة والكرم والأصل الطيب، وركوب الخيل .. إلى غير ذلك من قيم الفروسية المثالية . وتأخذ هذه المدائح شكل القصيدة العربية العمودية، ولغتها - عادة- بدوية أو قريبة منها . وعندما كان المواوي يُلقى مدائحه كان يقف وقفة خطابية احتفالية . يبدأ متكئاً على عصا طويلة، ويتقدم عملية الإلقاء يأخذ فى الإشارة والتلوين، بيده وبعضه وبإيماءات تعطي إحساساً بالفخامة، وقد يؤكد حركاته الجسدية بالمشى، جيئةً وذهاباً، فى ساحة إلقاءه . وربما لم تعجبه عطية الممدوح، وإذ ذاك يأخذ فى إلقاء جزء هجائى ينقض فيه الصفات والصور التى

مدحه بها، تصريحاً أو لمزاً، وخاصة بعد أن يتعد عن احتمال أن يطوله الممدوح، وكأن هذا الهجاء مقصود به إنذار الآخرين إذا قلّت عطايهم أو حُجبت.

على أى الأحوال فنحن لا نعرف متى تحوّل المرواوى لأداء نصوص من الهلالية بالطريقة نفسها. ولكن هناك ذكريات عن الجيل الماضى تفيد بأن رواة قدامى للسيرة الهلالية كانوا يقدمون رواياتهم بهذه الصورة تقريباً. ولا نستطيع أن نقطع بمدى القربى بينهما. ولكن الملاحظ أن النص الشعري الذى يلقيه المرواوى عند روايته للهلالية قريب قرابة شديدة من النص الذى يتداول بين الشعراء رواة الهلالية فى الصعيد الأعلى. إلا أن مرويات المرواوى الأخرى ومدائحه قد تغيرت نصوصها هى الأخرى، حيث نجد أن مربعات "ابن عروس" الحكيمية تهيمن على مروياته.

بيد أننا قابلنا فى عملنا الميدانى مرواياً من الفيوم روى لنا، بطريقته فى المرواية التقليدية، جانباً من السيرة الهلالية. ثم واصل - بعد فترة - روايته، ولكنه روى هذه المرة مع قيامه بالتوقيع على "دف" والغناء "غناء موزوناً".

٢- الغناء على الطار:

الطار هو آلة تروقيع قديمة نجد إشارات لاستخدامه طقوسياً فى أنواع من الغناء مختلفة، وخاصة فى البكايات، وبديله الحالى هو "الدف". وينتمى للعائلة نفسها آلات: المزهر،

البندير، الحانة، الرق .

والملاحظ، أن الغناء على الطار يوجد عند المدارس الثلاث التالية :

أ- الغناء على الطار المنفرد :

ورأى السيرة بهذه الطريقة يقوم بالغناء والتوقيع على الطار فى الوقت نفسه . ولكنه فى المواقف التى يرى أنها تتطلب التعبير الحركى ، فإنه يضع الطار جانباً ليقوم بالإشارة بيده مع تطويح جسده يميناً ويساراً ، لا للتعبير فقط وإنما لوزن إيقاعه أيضاً . وقد يلجأ إذ ذاك للتصفيق بكفيه ، ثم يعود إلى حمل الطار والتوقيع عليه . وقد يتمشى وهو يغنى ، وهذه الطريقة فى أداء السيرة قد أخذت فى الانحسار ، ولم نعد نعرف من رواتها إلا قليلاً يكاد ينحصر فى جيب فى منطقة إدفو بشمال أسوان . ويروى رواية هذه الطريقة مرويات أخرى قصصية طويلة من النوع المعروف بقصص "المداحين" ، بالإضافة إلى روايتهم لمرويات من السيرة صياغة نصوصها قريبة قرابة شديدة من النصوص الشعرية الشائعة فى منطقة الصعيد الأعلى .

ب- الغناء المدائحى :

ذكرنا أن مُغَنِّى الطار يرتبطون بعالم "المداحين" ، إن لم يكونوا بعضاً منهم ، ولهذا لم يكن غريباً أن نجد من بين "المداحين" - المتخصصين ، المتوفرين توفراً كاملاً على أداء مروياتهم القصصية المدائحية من يدخل ضمن محفوظه ،

("الريبرتوار") الذى يجهز نفسه لأدائه ، شذرات من الهلالية ، وخاصة تلك القصص التى كادت تستقل عن الهلالية ، وتحيا حياتها الفنية الخاصة ، مثل قصة "عالية العقلية" .

وقديماً كان الأداء المدائحى قد استقر على تقديم عرض قد يستغرق ليلة العرض بطولها . ومن ثم ، فهو يعتمد على أداء قصص طويلة ذات طابع دينى تدور حول كرامات الأولياء ، وقد يؤدى معها أغان أخرى تتعلق بالحج وزيارة الرسول . ويؤدى هذه القصص "مداح" مفرد ، أو مداحان يتناوبان الأداء ، ولكن فى كل الأحوال لابد أن يصاحب "المداح" ، الذى يغنى ويدق على الطار (الدف حالياً) عازف آخر على الدف . ويتبادل المغنى العازف مع العازف الآخر تلوين الإيقاع المصاحب للأداء بحيث يوقع العازف المصاحب "الواحدة الأساسية" بينما يقوم المغنى العازف بتوقيع "اللوازم الزخرفية" . ولكن "فرق" المداحين - عادة - ما تكون أكثر تركيباً من ذلك ؛ إذ إنها تدخل أكثر من دف ربما تصل إلى أربعة دفوف . وفى تلك الحالة يجلس اثنان منهم فى ناحية من مجلس الغناء (السامر) بينما يواجههما فى الناحية الأخرى - الآخرا ، وتبادل المجموعتان توقيع "ضربين" أساسيين ، يصطلح عليهما "بالفردة" و "الجوز" . وتقوم مجموعة العازفين بالرد على المغنى إما "بلازمة" غنائية ثابتة حسب القصة المغناة ، أو بترديد الشطر الأخير من الغناء المغنى لمرة أو أكثر . وقد كان أداء المداحين يتسم بطابع احتفالى يلجأ إلى جزء

سردي يُلمح فيه للأحداث ، وكان يحفل بالحركة الجسدية والإشارات وربما يُضاف إلى ذلك مظهر خاص بالمداخ حيث كان يُطلق شعر رأسه .

وفى الجيل الماضى ، برزت السيدات فى أداء هذا اللون المدائحى حتى كاد هذا اللون يكون قاصراً عليهن . ومن هنا ، سجد أن "الرق" بخصائصه الصوتية المميزة قد دخل كعنصر أساسى فى الأداء توقع عليه "المداحة- المغنية" "ضربها الأساسى" مع الزخارف والتوشيات التى تناسبها . أما التطويرات الأحدث ، فقد أدخلت السلامة ، وربما الدربُكة .

ويبدو أنه نتيجة للانحسار العام الذى تعانيه هذه الفنون ، فإن محفوظ ("ريبرتوار") بقايا المداخين الحاليين لم يعد يتضمن إلا بقايا قصصهم الدينية أو أغاني الحج وأغانٍ حول الأولياء . ولم نقابل مؤخراً إلا "مدّاحة" يبدو أنها فريدة ، يتضمن محفوظها قصة عالية العقيلية .

ج- الغناء على الطار بمصاحبة عازف على الربابة :

نلاحظ أنه ببروز الاهتمام - نسبياً - بالسيرة الهلالية أكثر من الاهتمام بالمدايح ، ظهرت مدرسة بين مغنبي الطار اتجهت إلى رواية وقائع من السيرة الهلالية مصطحبين معهم عازفاً على الربابة . وفى هذه الحال ، يبقى الطار والأداء المدائحى هو المهيمن ، بينما تقوم الربابة بدور "السّنادة" (الآلة المساعدة التى تعزف "الأرضية") .

٣- الغناء على الربابة :

أقدم الذكريات - حتى لدى الرواة والمغنين على الربابة- تشير إلى أن أسلافهم لم يكونوا يؤدون السيرة إلا على الطار. وهم يؤكدون أن دخول الربابة لم يحدث إلا فى الجيل الماضى فقط . لكن الإشارات التاريخية تفيد بأن الرباب كان يصاحب رواية الهلالية منذ زمن طويل أبعد من ذلك بكثير . وربما كان هؤلاء الرواة يقصدون دخول الربابة إلى منطقتهم حيث إنهم ينتمون إلى منطقة قنا .

على أى الأحوال ، فإن الإشارات تشير إلى العلاقة المستمرة بين مدارس الرواية بالغناء على الطار ومدارس الرواية بالغناء على الربابة . وهذه العلاقة لا تظهر فى النص المتداول بينهما فحسب ، وإنما أيضا فى سمات الأداء الخارجية كالا اعتماد على الحركة الجسدية والإشارة والتلوين الصوتى . كما تظهر هذه العلاقة فى الموسيقى وخاصة الجانب الإيقاعى منها . ويمكن تجميع حالات الغناء على الربابة فى المدارس الثلاث التالية :

١- مغنى الربابة المنفرد :

هذه المدرسة هى الأشيع بالنسبة لرفيقاتها ، ويبدو أن ذلك ناتج عن أنها الشكل الأيسر ، الذى يتناسب مع حركة هؤلاء الرواة ، خاصة إذا عرفنا أنهم جوالون بالدرجة الأولى . وبدءاً من هذه المدرسة ، وطوال المدارس التى سنعددتها فيما بعد ، سنجد أن

الراوى يُطلق عليه صفة "الشاعر" ، وأنه يروى "شعراً" عن الهلاليل أو بنى هلال . والربابة التى يؤدى عليها الشاعر شعره هى عادة ، الربابة ثنائية الأوتار وصندوقها المصوت من قشرة ثمرة جوز الهند .

ويروى "الشاعر - المغنى - العازف" مروياته ، عادة ، وهو متربع راکزاً سفود الربابة" على فخذه . مُلوحاً بين الحين والحين ، بيده اليمنى التى تعمل بالقوس ، بإشارات لتأكيد معانيه صاحبها تلوين فى الصوت ، إلى غير ذلك من الحركات التشخيصية . وقد يلجأ أحياناً إلى جزء سردى غير مُغنى ليمهد به لنقطة فى الجزء المغنى . ولكن الأغلب أن يلجأ إلى غناء موال يختار مضمون نصه ، بقدر ما ، لكى يكون متناسباً مع الموقف الذى سيبدأ به أو انتهى عنده . وقد يؤدى راوى هذه الطريقة مروياته واقفاً . ولكن هذا يتم عادة ، عندما يتجول الراوى متكففاً .

ب- الغناء على الربابة بمصاحبة آخرين :

هناك مدرسة أخرى يصاحب فيها "الشاعر-المغنى - العازف" موقعاً على الطار . وأداء هذه المدرسة يختلف عن مدرسة الغناء على الطار بمصاحبة عازف ربابة فى أن الربابة تكون هنا مهيمنة تؤدى هى الألحان واللزمات ، أما الطار فيكون للتوقيع والزخارف الإيقاعية . وربما صاحب الراوى عازف آخر على الربابة ، ولكن - فى تلك الحال - تظل الربابة الثانية مجرد

خلفية لربابة الراوى . وعندما يتبادل عازف الربابة الثانى مع العازف الأول المراقع ، ويقوم هو بالرواية ؛ فإن ربابتيهما تتبادلان بالمثل الأدوار . ووجود "العازف- الراوى" الآخر ليس مقصوداً به مجرد إتاحة الفرصة لراحة الراوى الأول فحسب ، ولكنه يتيح أيضاً تنوعاً وتلويناً فى المرويات التى يقدمانها ، إن فى المادة نفسها وإن فى الإمكانيات الصوتية وطوابع الأداء .

ج- الغناء على الربابة بمصاحبة فرقة وردود :

وعلى الرغم من أن الراوى "الشاعر-المغنى- العازف" ، هنا ، يظل هو الأساس ومحور العرض المقدم ، فإنه يكمل العرض بما يسمى "فرقة" ، وهى تتكون - عادة- من عازف آخر على الربابة وربما أكثر- قد يصلون إلى أربعة - وضارب على الدف ، وآخر على الدربكة (أو الطبل أو الدّهلة) ، وآخر على الرق ، ونافخ فى السلامية . ويقوم هؤلاء العازفون بالرد على الراوى ، حيث إن مروياته يدخلها ردود وترجيعات ، كما إنهم يقومون بأداء "لزمات" تتخلل الغناء ، قد تطول وتصبح أداءً موسيقياً "حرّاً" خالصاً (غير مصحوب بغناء) . وقد يقوم أحد العازفين بغناء بعض الأغاني والغناء الموألى ، ولكن يترك أداء السيرة وما يتصل بها للراوى الأساسى .

والملاحظ أن هناك ميلاً لدى رواة هذه المدرسة لاختيار مناطق من السيرة تكون أقرب للطابع "الغنائي" . ومن ، هنا نجد أن أشيع ما تؤدّيه قصصاً مثل "عزيزة ويونس" أو مراثية "الخفاجى

عامر"، أو توديع "شيخه" لأبنائها وأخيها.

ملاحظات عامة على المجموعات السابقة

وقبل أن ننتقل إلى المدارس التالية، نود أن نضيف بضع ملاحظات عامة على المجموعات التي حصرناها - حتى الآن - من أداء المحترفين:

١- أن النصوص التي تُروى شديدة القرب من بعضها البعض، وتكاد الصيغ والموتيفات والقاموس تتوحد فيما بينها.
٢- أن شكلها الشعري الأساسي هو "فن المربع" وصيغته الغالبة (أ-ب-أ-ب) أو (أ-أ-أ-ب) حيث تكون ب ثابتة في هذه الصيغة.

٣- أن تراكيبها الموسيقية تتواصل مع بعضها البعض وتمتد من مدرسة إلى أخرى، لتلتحم بالإضافة التي تجري داخل كل مدرسة.

٤- على الرغم من أننا لا نريد الحكم الآن بأن هناك سلسلة تطويرية تنتظم هذه المدارس، فإننا نلاحظ أن هناك خطأ منتظماً يتقدم بالمدارس التي أشرنا إليها، ووفق الترتيب نفسه الذي قمنا به، متجهاً نحو التركيب والتعقد الموسيقي، وأن هناك ميلاً من الرواة والمروى إليهم إلى مزيد من الغنى والتنوع في الأداء الموسيقي للعرض، ومن هنا ازدياد سيرورة المدرسة الأخيرة.

٥- أن اتجاه الغناء والتركيب الموسيقي، وإن كان قد استفاد

من تراث أداء المدّاحين، إلا أنه يضيف إليها ما يتشربّه من الأنواع الغنائية الفولكلورية الأخرى، وخاصة ما يتقنه المؤدون من أنواع أخرى يؤدونها بالإضافة إلى رواية السيرة، مثل أغاني الأعراس والسمر وأغاني العمل والبكائيات.

٦- أن رواية هذه المدارس- في الأغلب الأعم- ينتمون إلى فئة من الفجر معروفة في الصعيد الأعلى باسم "الحلب". وهم يتجولون في المناطق المحيطة بمقرهم، وإن كان لحركة تجوالهم حدود متعارفة بينهم.

٧- أن هذه المدارس توجد أساساً في الصعيد الأعلى، ونعني به المناطق: أسوان وقنا وسوهاج. أما الصعيد الأدنى فله شأن آخر سنشير إليه فيما بعد.

لكل ذلك فإننا نميل أن نجتمع المدارس المحترفة السابقة تحت مدرسة واحدة كبرى نسميها، وفق منطقة انتشارها الجغرافي، ووفق انتماء روايتها، ووفق إطارها المرجعي ثقافياً وفنياً، بمدرسة الصعيد في الرواية.

٤- الغناء على الكمنجة:

الكمنجة هي التسمية الشعبية السائدة لآلة "الكمّان"، مع أننا نجد إشارات تاريخية تفيد أن اصطلاح الكمنجة كان يطلق أساساً على ما يُعرف الآن باسم "الربابة" ذات الصندوق المصوت المصنوع من قشرة ثمرة جوز الهند. وربما كان هذا الانتقال في التسمية يشير إلى انتقال مماثل في تقاليد الغناء

المصاحب للعزف ، وفي المرويات التي تُردّد غناء .
وعلى كل حال ، فإن الغناء على الكمنجة لرواية وقائع
السيرة الهلالية يظهر الآن في مدرستين تنتشران أساساً في
الوجه البحرى :

أ-مغنى الكمنجة المنفرد :

ونلاحظ هنا أن "الشاعر" (الراوى- المغنى- العازف)
يستعمل آلة الكمان ، وكأنها مجرد ربابة دون أن يستغل كل
إمكانات الآلة الموسيقية . وهذا ما يشى بحدائث استخدام الآلة
وأنها مجرد بديل للربابة . وهذا يعنى أننا لم ننتقل بعيداً ، من
حيث استعمال الآلة ، عن عالم راوى الربابة .

أما الاختلاف الحقيقى فسيكون فى طبيعة النص وشكل
عملية الرواية . ذلك أن الرواية هنا تقوم على تراوح بين السرد
النثرى والغناء الشعرى . وعادة يبدأ الراوى روايته بجزء سردى
يحكى الوقائع يُلقيه إلقاء مُقطّعاً ؛ إذ إن صياغة نصه تقوم على
السجع والجمل الصغيرة المتوازنة . وهو يعتمد فى إلقائه لهذا
الجزء على التقطيع والتلوين الصوتى ارتفاعاً وانخفاضاً ، مع
إيماءات درامية مثل تقليد أصوات الأشخاص المروى عنهم ، مع
الإشارات والحركات الجسدية المناسبة فى حدود إمكاناته فى
الحركة وهو جالس ، إلى أن يقترب من نهاية الجزء السردى ،
فتراه يتهيأ فى جلسته ، ويعدّل من وضع الكمنجة على فخذه
ثم يأخذ فى تأكيد تقطيع إلقائه "بجرّة" من القوس على الوتر

بين عبارة وعبارة إلى أن يصل إلى عبارة "أنشد الراوى يقول،
عُمر السامعين يطول" فيبدأ فى العزف توطئة لغناء الجزء
الغنائى .

وهناك اختلاف أساسى آخر بين شاعر الربابة وشاعر
الكمنجة، ذلك أن شاعر الكمنجة لا يتكفف بروايته ولا يعزف
مغنياً متنقلاً، ولا يؤدى روايته إلا فى مجلس أعد لها سواء
أكان ذلك مقهى أم عرساً أم سمرأ أم إحياءً للياالى رمضان . وفى
هذا المجلس تنصب له دكة مرتفعة نسبياً، عليها يتربع راکزاً
الكمنجة على فخذه بنفس طريقة الربابة . وتحوال هذا الشاعر
يكون فى حدود الانتقال للأداء بناء على اتفاق مُسبق مع
مُقيمى العرض ، ووفقاً لاتساع شهرته بين القرى المجاورة .

ورغم أن انتقال الحرفة بين شعراء هذه المدرسة يميل إلى أن
يكون فى الأسرة نفسها، فإن ذلك لا يتم على مجرى الخط ، لما
تتطلبه الحرفة من مهارات وقدرات ومواهب . ولهذا نجد أن
انتقال الحرفة قد يقفز من الأسرة إلى أشخاص بعيدين عنها .

كما إن هذه المدرسة تتطلب من محترفها القدرة على القراءة
والكتابة للحفظ ومداومة الاطلاع للتذكر ؛ حيث إن المدرسة
تعتمد على النص المطبوع من السيرة الهلالية، ويبدو أن
بعضهم يحتفظ بمخطوطات قديمة .

ب- الغناء على الكمان بمصاحبة فرقة :

وعلى الرغم من أن المدرسة السابقة ما زال لها بعض الوجود ،

فإنها أخذت تتخلى عن مكانها لمدرسة أخرى احتفظت
بخصائص الأولى، ولكنها أضافت إليها زيادات فى عملية
الأداء وفى التركيب الموسيقى. فقد أضافت إلى الكمنجة التى
يحملها الشاعر : نافخاً فى السُلّامية وضارباً على الطلبة
(الدربةكة) وموقعاً على الرق، وعازفاً على العود. وليس هذا
مجرد تزيّد فى الآلات الموسيقية، بل هذا يعنى ازدياداً فى
التركيب الموسيقى، وتعقداً فى عملية الرواية والعرض ذلك أن
هذه المدرسة- وبعد استقرار تقاليدها- تقسم العرض إلى
فقرات :

أ- الافتتاح بعزف موسيقى "حرّ" وتقاسيم.

ب- غناء موالى من أحد أفراد الفرقة.

وهذا تمهيد لرواية الشاعر التى تنقسم إلى مراحل :

أ- غناء موالى لتحية "المروي إليهم" والتنويه بفنه.

ب- القاء سردى مسجوع يبدأ بـ "قال الراوى يا سادة يا

كرام".

وبعد ذكر الله ومدح الرسول يدخل فى قص جزء من الوقائع
المراد روايتها، وهو بين الحين والحين يُذكر بأن هذا قول الراوى،
إلى أن يقترب من نهاية الجزء السردى فيشرع فى تهيئة
مجلسه، ويُقطّع عباراته بجرة من قوس الكمنجة على وترها
إلى أن يصل إلى عبارة "أنشد الراوى يقول، عمر السامعين
يطول" فيكون هو وفرقته قد استعدوا للمرحلة التالية.

ج- يغنى غناء مؤالياً، تصاحبه آلات الفرقة، وعادة يختار موضوع الموال مناسباً للحالة التي يتعرض لها الجزء الذى يروى من الهلالية، وعادة ما يكون الموال حكماً عاماً.

د- ينتقل بعد ذلك إلى غناء الجزء الشعرى من الرواية. ويستهل بالمثل بذكر الله والصلاة على الرسول.

ويستمر الشاعر فى تكرار هذه المراحل بالمنوال نفسه إلى أن يقطع شوطاً مناسباً فيتوقف للراحة. فتعود الفرقة للعزف الموسيقى، وغناء أحد أفرادها إلى أن يستعد الشاعر للرواية من جديد.

ولا يشذّ عن هذا المنوال فى العرض إلا كبار الرواة الذين يطالبون لذواتهم ويكون جمهور المستمعين فى شوق لسماعهم بالتحديد؛ ولذا فإنهم يلغون الفقرات الأخرى ليتم التركيز على روايتهم هم وحدهم.

٥- الغناء على العود بمصاحبة فرقة:

تحافظ هذه المدرسة بالمثل على سمات المدرسة السابقة، ولكنها تضيف إليها المزيد من التركيز على الجانب الموسيقى والغنائي فضلاً عن التحول البادى من الكمنجة (بكل ما تعنيه من استمرار علاقتها بالربابة) واستعمال العود. وهذا التحول فى الآلة يؤكد التركيز على الجانب الموسيقى

ملاحظات على المدارس الثلاث

وهذا ما يقودنا إلى إضافة الملاحظات التالية على أداء هذه

المدرسة وسابقتها :

١- أن النص المعتمد هو النص المطبوع، وإن اختلفت الروايات فهي بزعم وجود مخطوطات أو روايات أقدم.

٢- أن هناك جزءين أساسيين فى الرواية : جزءاً سردياً مسجوعاً، وجزءاً شعرياً، وشكله الشعرى هو القصيدة العربية العمودية . ولغتهما لغة وسطى بين الفصحى، أو المتفصح، والعامية .

٣- أن تراكيبها الموسيقية تتصل ببعضها، والاختلافات بينها هى فى درجة التركيز على الجانب الموسيقى .

٤- أن موسيقى الغناء والعزف تتصاعد فى درجة التنوع والغنى فى إطار الموسيقى العربية (كما هى معروفة فى مصر) مستفيدة من تراث التجويد فى الموسيقى الإنشادية والقصصية الدينية، وفى تراث الغناء الحرّ فى صورة الموال .

٥- توجد هذه المدارس أساساً فى الوجه البحرى . ومن هنا، يمكن أن نجمع هذه المدارس فى مدرسة واحدة كبرى هى مدرسة الوجه البحرى فى الرواية .

ظاهرة التنمية الموسيقية :

ولكن قبل أن نغادر مدرسة الوجه البحرى نشير إلى ظواهر أخذت فى الظهور الآن . ذلك أن الطابع الموسيقى الكامل لعملية رواية وقائع من السيرة الهلالية، كما رأينا، قد جعل بعضاً من "المغنين البلديين" الذين يؤدون أنواعاً أخرى من الغناء،

وليسوا من "الشعراء" بحال، يأخذون بعض القطع التى تتناول "مواقف غنائية"، والتى حظيت بشهرة نتيجة لتجويد بعض الشعراء فى غنائها، ويقومون بغنائها كفقرة من عرضهم. وقريب من ذلك، وربما للأسباب نفسها، أن نرى بعض الشعراء الآن يكادون يوقفون أداءهم على قطع من هذا النوع "ذى المواقف الغنائية".

مهما يكن من أمر، فيبدو أن هذه إحدى التكييفات الجديدة التى تواصل بها السيرة حياتها داخل المتغيرات الثقافية الجديدة. ولكن لنترك هذا الآن لأننا سنتناول هذا الموضوع بعد قليل، لنعود إلى مبدأ الاتجاه إلى إثراء الرواية من الناحية الموسيقية، فقد لاحظنا أن هذا يحدث لدى مدرسة الصعيد، وها هو يحدث فى مدرسة بحرى بصورة واسعة.

وأول ما يكشف عنه هذا التحول للأداء الموسيقى والتوفر عليه وإثرائه وإثرائه، أن تحولاً مماثلاً قد تم فى وظيفة الرواية، فقد أصبحت المتعة الفنية هى الأساس، بينما أصبح الغرض التعليمى، الإعتبار وضرب المثل، فى الدرجة الثانية.

وثانى ما تكشف عنه هذه التنمية الموسيقية أنها تتم وفق الإطار المرجعى الموسيقى لدى "الرواة" و"المروى إليهم". ومن هنا، نجد الاختلاف فى مكونات عملية التنمية الموسيقية لدى مدرسة الصعيد ومدرسة بحرى نتيجة اختلاف الثقافة الموسيقية السائدة فى كل من المنطقتين.

المؤتلف والمختلف بين المدرستين:

على أن إشارتنا إلى أن هناك اختلافات بين مدرسة الصعيد ومدرسة بحرى لا تعنى أن هناك قطيعة بين روايات كل من المدرستين. فالواقع أن عناصر كثيرة تجمع بينها، سواء على مستوى تركيب النصوص وصيغها وموتيفاتها ولغتها، أو على مستوى الموسيقى وقيمها ومقاماتها وضروبها الإيقاعية، أو على مستوى عملية الأداء ووسائلها فى التأثير ومواضعها فى التشخيص والسمة الاحتفالية للقص، أو على مستوى جلسة العرض وعلاقة الراوى بالمروى، ناهيك عن التشارك فى الخط العام لوقائع السيرة نفسها.

منطقة انتقالية:

ولعل منطقة الصعيد الأدنى (المنيا، بنى سويف، الجيزة، ويضم إليها الفيوم) تمثل، بالنسبة لروايات وقائع سيرة بنى هلال، حلقة الصلة بين مدرستي الصعيد وبحرى. فهى تأخذ صفة المنطقة الانتقالية؛ حيث نرى فيها امتزاجاً بين خصائص وسمات المدرستين. وهو امتزاج لا يعنى أن الروايات المنتشرة فى هذه المنطقة هى مجرد هجين من المدرستين، بقدر ما يعنى غنى هذه الروايات وثنائها وتنوعها، وبقدر ما يكشف عن عمق الروابط التى تصل بين المناطق الثقافية فى مصر، وعن وحدتها المكنونة، وإن تنوعت الإبداعات فى كل منها.

مستقبل السيرة:

وأخيراً، يبقى السؤال المعلق : إلى أين تسير رواية السيرة الهلالية؟ ومجرد إثارة هذا السؤال يتضمن معنى من الشك في إمكانات بقاء السيرة. وهذا في تقديرى صحيح من وجه، وغير صحيح من وجه آخر؛ ذلك أن بقاء السيرة على ما كانت عليه أمر ينفيه الواقع، ولا يقره قانون صيرورة المأثور الشعبى، ولن تهضمه التغيرات الاجتماعية والاقتصادية، وبالتالي التغير فى القيم والمفاهيم والتصورات وما ينشأ عنها من احتياجات ومطالب فنية وثقافية متجددة.

فصحيح، إذن، أن السيرة لن تبقى على ما هى عليه، ولكن غير صحيح أنها ستتمحي تماماً، على الأقل فى المستقبل المنظور. فقد رأينا- من العرض- أن السيرة لا تُروى أبداً كقصة كاملة بكل دقائقها وتفصيلاتها، وإنما تُروى كأجزاء وشذرات فى شكل مواقف ومشاهد وقصص صغيرة فرعية. وأن هذه الأجزاء والشذرات تُروى بصور وتنوعات مختلفة تتكيف وفق العلاقة المتشابكة بين "المروي- الراوي- المروي إليهم"، وفى إطار النسق الثقافى العام. وقد رأينا مؤخراً كيف أن عمليات التنمية الموسيقية للرواية قد دفعت فى رواية وقائع من السيرة الهلالية دماءً جديدة.

والواقع أن السيرة الهلالية تكاد تكون هى السيرة الوحيدة التى ما زالت حية تتردد بين الناس. ولا نعلم إلا سيرة أخرى- هى سيرة الزير سالم- مازال قلة يسردون بعض الخطوط العامة

لأحداثها وبعض المواقف منها . بينما انحسرت السير الأخرى من ساحة الرواية الشفوية ، ولم يبق منها إلا ذكر اسمها ، وانتقلت إلى دائرة قراءة المطبوع منها طبقات شعبية . ويحتاج الكشف عن سر انحسار سائر السير ، وبقاء السيرة الهلالية ، إلى دراسة فاحصة متأنية .

والطريف أن وسائل الاتصال الحديثة ، وخاصة الراديو ، تُعدّ من العوامل والوسائل الهادمة للمأثور الشعبى عامة ولأنواع منه كقص السير خاصة ، إلا أنها فى حالة الهلالية كانت إحدى وسائل إنعاشها .

ولكن ، يبقى أن تغيرات اجتماعية وثقافية واسعة تجرى بوتيرة متسارعة فى بنية المجتمعات العربية . ومن هنا ، يكون التحدى الذى يواجه المشتغلين بالدراسات الشعبية عامة ، والسيرة الهلالية خاصة ؛ لأنهم إما أن يُسارعوا بمسح شامل لكل التنوعات والصور التى تؤدى بها وإلا سيجدون أنفسهم أمام مادة جديدة متغيرة . وإذا كنا نسلّم بأن من حقّ البشر أن يُغيّروا حياتهم إلى الصورة الأفضل التى يرونها ، وإذا كنا نعرف - من قوانين الفولكلور - أن كل جيل من الأجيال يُعيد صياغة تراثه وفق تعديل منظوره للحياة ، فإن ما يلاحظه الدارس من عمليات الاختراق الثقافى ، وما تجرّيه من عمليات الإبدال والإحلال والإزاحة ، يدفعنا إلى أن نُلحّ على معاودة النّظر فى استراتيجية عملنا الثقافى والدراسى .

دمية شم النسيم*

ظهور الدمية

فى الأيام القليلة السابقة على شم النسيم، يأخذ الصبية والشباب فى حارات بورسعيد فى إعداد دمية من القماش المحشو بالقش، أو القطن أو الخرق ونحوها من المواد القابلة للاشتعال. ويجتهد صانعو هذه الدمية فى إحكام هيتها وإلباسها الملابس والإكسسوار، لكى تأخذ شكلاً آدمياً. ويختلف حجم الدمية، فمنها ما يكاد يفوق الحجم آدمى، ومنها ما يقتصر طوله على نصف المتر أو دون ذلك، لكن الطول المعتاد للدمية هو حوالى المتر. وتختلف أطوال وأحجام هذه الدمى، ودرجة العناية بهيتها، باختلاف درجة عمومية الدمية. فهناك من الدمى ما يمكن أن نسميه الدمية الخصوصية، وهى التى يصنعها أولاد الأسرة الواحدة أو البيت الواحد. وهناك من الدمى ما يمكن أن نسميه دمية الحارة، أو الشارع أو الحى، أو بالأحرى الدمية العمومية.

X دراسة مرقونة بالآلة الكاتبة، تمت فى مايو ١٩٧٩، لمشروع إصدار سلسلة "دراسات مفردة" عن الأعمال الميدانية التى كُنتا نجريها - إذ ذاك - بمركز دراسات الفنون الشعبية.

وتتوقف درجة إتقان الدمية الخصوصية على مدى براعة الصُّبِّية الذين يصنعونها ومدى تدريبهم وإمكاناتهم المتاحة. وعلى الجملة، فالمظهر الغالب على الدمي الخصوصية هو الفقر والسذاجة فى المادة والصناعة والتكوين. فهى تكاد تكون مجرد كتلة مربعة متصل بها أربعة أطراف، تشكل اليدين والرجلين، وكرة مبططة تمثل الرأس، وقد يُرسم عليها خطوط تمثل العينين والأنف والفم والشعر، وقد لا يُرسم.

أما الدمية العمومية فتلقى تجويداً يتزايد بتزايد المنافسة بين صانعيها، ويتصاعد بتصاعد مستوى تمثيلها إن للحارة أو للشارع أو للحى. والتبارى فى صناعة الدمية أمر جاد يعمل له الجميع. وتصل الرغبة فى التبريز والتفوق على دُمى الحارات الأخرى إلى درجة أن تعتبر صناعتها وترتيب هيئتها سراً من الأسرار، لكى تتوفر عناصر المفاجأة لأبناء الحارات الأخرى، ومن هنا كانت العناية بالدمية فى صناعتها وتحديد ملامحها وإحكام تكوينها وهندمة لباسها وإضافة الإكسسوار إليها. وسنرى فيما بعد كيف أن هذا الاتجاه قد أفضى بالدمية العمومية إلى منحيين:

١- منحنى الأطراف والإدهاش.

٢- منحنى الكاريكاتير الانتقادى.

وإذا كان الصببية والشباب هم منفذو الدمي والقائمون عليها، فإن الصغار والكبار يشاركون فى الاهتمام بها،

ويساهمون في كل ما يتصل بها بشكل أو بآخر، كل بقدر استطاعته. فالصغار يكونون مستشارين ويتدخلون للمساعدة بإمكاناتهم الطفلية. أما الكبار فيشعرون بما لديهم من خبرة ويقدمون مساهماتهم بالمواد والمال إن لزم الأمر.

ومن الناحية الرسمية، لا تشارك النساء مشاركة ظاهرة. ولكنهن في الواقع وراء هذا الحماس الشامل، أو على الأقل هنَّ في داخله. ذلك أن الأمهات والبنات يساهمن بتقديم المواد، كما يشتركن في تصنيع الدمى الخصوصية، فضلاً عن أنهن يتبنين حماس أبنائهن وإخوتهن ويؤازرنه.

إلنبى / الدمية

يُطلق البورسعيديون على هذه الدمية "إلنبى" أو "الإلمبى" أو "اللُنبى" (ويجمعونها إلنبيات أو إلنبيات (X)). وأصبحت الكلمة علماً واسماً لنوع الدمى. حتى إن كلمة "دمية" أو "عروسة" أو أشباههما غير موجودة في اللهجة الشائعة. وسنرى فيما بعد أن "إلنبى" سيظل يطلق على الدمية، وإن تغيرت الشخصية التي تمثلها الدمية.

فمن أين أتى إطلاق اسم "إلنبى" على الدمية؟

عزى رواتنا البورسعيديون هذه التسمية إلى شخص "حاكم أو ضابط إنجليزي متجبر وظالم" كان يحمل هذا الاسم.

(X) كانت النون الساكنة بين متحركين بالكسر تبدل ميماً في لهجة شمال شرق الدلتا في الجيل الماضي (مثلها مثل الباء الساكنة).

ويختلف تفصيل رواية قصة هذا الإنجليزي باختلاف ثقافة الراوى ومدى صلته أو استيعابه لما يردده المتعلمون أو ما تطلقه وسائط الاتصال الحديثة . فمن رواتنا من أوجز قائلاً إنه : "كان راجل مؤذى" ، ومنهم من جعله "كومستبلاً فى المرور" ، وآخر حدده بأنه "جيشى" (رجل جيش) . ولكنهم عموماً يجمعون على وصفه بأنه "أجنبى مستعمر" و"حاكم ظالم" .

أما من زاد ، فمنهم من قال بأنه اللورد اللينبى الذى كان على أيام "سعد باشا" . أما لماذا سميت الدمية باسمه ؟ فقد علله بأن صدقى باشا أو ثروت باشا- فى حدود ما يذكر- كان قد رتب لإلنبى استقبالاً ، ووافق هذا الاستقبال ليلة شم النسيم ، وأفشلت الجماهير ذلك الاستقبال بمظاهرة مضادة ، أحرقوا فيها دمية تُمثلُ الإلنبى . ومن الروايات الأخرى ، التى تضيف لمسة ميلودرامية ، ما يحكى أن زعيماً "من هؤلاء" - أيام الانتخابات - دخل يعبرته فى "صيون ميثم" (سرادق مآتم) فما كان من الناس إلا أن ضربوه وأحرقوا العربية . وصارت هذه الحادثة ملهماً لهم يعيدون ذكرها بحرق دمية إلنبى .

واضح ، إذن ، أن هناك رابطة بين التأريخ الشعبى لتسمية الدمية وتاريخ مصر فى عهد الاحتلال البريطانى . فمن هو إلنبى فى التاريخ المصرى الحديث ؟

إلنبى / التاريخ

فى أواخر الحرب العالمية الأولى ، تولى إلنبى قيادة القوات

البريطانية فى حملتها على فلسطين والشام، وكانت مصر قاعدته. ورؤى عنه، عندما دخلت الجيوش الإنجليزية مدينة القدس بعد انسحاب الأتراك منها فى ديسمبر ١٩١٧، أنه قال: اليوم انتهت الحروب الصليبية!

وفى مارس ١٩١٩، عُيِّنَ إينبى معتمداً بريطانياً بمصر والسودان. ويبدو أن تعيينه جاء نتيجة لرغبة الحكومة البريطانية فى محاصرة ثورة الاستقلال، التى هبت إذ ذاك، على يد قائد عسكري صارم. وقد استمر إينبى فى إدارة الصراع ضد الثورة وقيادتها، مستعملاً فى ذلك أساليب تتراوح بين المهادنة والترهيب، ورغم أنه هو الذى حث الحكومة البريطانية على الإفراج عن "سعد" من نفيه الأول؛ فإنه كان هو السبب فى نفيه الثانى. وكانت قمة إجراءاته الباطشة تلك العقوبات المزعومة التى قررها إثر اغتيال السير "لى ستاك"، والتى كان لها أثرها البالغ على مجرى الأحداث بعد ذلك فى مصر والسودان.

وقد استقال من منصبه وغادر مصر فى ١٩٢٥

هذا مختصر ما تحدثنا به كتب التاريخ.

وليس تحت أيدينا - حتى الآن - وثائق تكشف عن العلاقة المباشرة بين إينبى / التاريخ وإينبى / الدمية. ولا نملك إلا التخمين بأن إينبى الذى كان يمثل المستعمر فى إبان احتدام الثورة الوطنية، قد استقطب سخط الجماهير، مما حدى بهم لأن

لأن يطلقوا اسمه على دميتهم التى يحرقونها . وقد أشار بعض رواتنا إلى شىء قريب من ذلك ، فقد ذكروا أنهم استمروا فى حرق إلينبى كل سنة "رمز .. تذكار .. عشان الاستعمار" . ولعل هذا يفسر لنا لماذا كانت دُمى الجيل الماضى تصور فى هيئة عسكرى إنجليزى يرتدى الكاكى مع القبعة والقايش ونحوهما مما يكمل الزي العسكرى الرسمى .

انتشار إلينبى / الدمية

لكن ، إذا صح هذا التخمين الذى يربط بين تسمية الدمية بالإلينبى والمشاعر المعادية للاستعمار ، يكون لنا أن نتوقع انتشار الإلينبى / الدمية فى أنحاء الوطن . فهل هذا هو الحال ؟ لم تصادف استقراءاتنا الميدانية لهذه الظاهرة وجوداً ، لا الدمية ولا اسم إلينبى ، سوى ببورسعيد وما يتصل بها من بلاد .

وشاهد الحال ، أن بورسعيد هى مركز هذه الظاهرة الآن . ولا يكاد يعرف حتى بوجود هذه الظاهرة إلا المطرية (دقهلية) ودمياط ومدن القنال .

أما المطرية فهى البلد المواجه لبورسعيد على الجانب الآخر من بحيرة المنزلة . ويربط المطرية ببورسعيد خطوط من الهجرة والتجارة والعمل ، مما شكّل مصالِح وعلاقات اجتماعية / اقتصادية متشابكة . بل إن الاعتقاد السائد لدى البورسعيدين أنفسهم أن كثيراً من أصول عائلاتهم يعود إلى المطرية . وقد كانت المطرية من أولى المهاجر بالنسبة

للبورسعيدين إثر عدوانى ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ومن هنا ليس بغريب أن نسمع عن الإلبنى فى المطرية .

وقريب من هذا- وإن كان على نحو أقل- وضع دمياط وعلاقتها ببورسعيد، ولذلك سنسمع أصداء عن الإلبنى . وبالمثل، كان الحال بالنسبة لمدن القنال، وخاصة الإسماعيلية .

وكان بورسعيد هى رأس مثلث إشعاعى للظاهرة، ضلعاها: ساحل البحر المتوسط حتى دمياط، وشاطئ القنال حتى السويس ووتره بحيرة المنزلة حول المطرية .

وأذكر من صباي البعيد، أن الصبية فى قريتى كانوا يرددون أغنية الإلبنى دون أن نفهم معناها، أو نعرف لها صلة بممارسات ما . ذلك أن قريتى كانت على تماس مع وتر هذا المثلث من خلال علاقات مع صيادى بحيرة المنزلة، وعن طريق صلات مع دمياط، بل وعن طريق هجرات متناثرة لأفراد منها للعمل أو للاستيطان ببورسعيد نفسها . وفيما بعد- عقب تهجير ١٩٦٧- هاجر إليها بعض البورسعيدين، ولكن ذلك كان فى أوان يصعب فيه استزراع الظاهرة .

على أى الأحوال، فالبادى لنا أن المناطق التى تبعد عن هذا المثلث لا تعرف هذه الظاهرة، بل إنها ترفضها . ولقد عبّر لنا من سألناهم، فى المناطق الأخرى، عن عجبهم من إمكان وجودها . ولقد حكى لنا البورسعيديون كيف كفهم أهالى المناطق الأخرى عندما حاولوا صنع الإلبنى وحرقه فى

مهاجرهم .

ومن ثم ، فإن تمركز الظاهرة ببورسعيد ، وعدم انتشارها بأنحاء الوطن يحدونا لأن نتوقف الآن عن متابعتها باعتبارها مجرد تعبير عن المشاعر الشعبية إلا فى الفترة المتأخرة . لنحاول - إذن - أن نتبع الجوانب الأخرى للظاهرة أملاً فى أن يقودنا ذلك إلى كشف مرضٍ لها .

الدمية / إلينبى

إذا نحننا اسم "إلينبى" جانباً ، سنجد أن مبدأ صنع الدمية يظل محرر الظاهرة والممارسات المتصلة بها . لقد عاينا تبديلاً خلال السنوات الأخيرة فى الشخصيات التى تأخذ الدمية هيئتها وتنتحل شخصيتها . وجرى تحت أبصارنا إحلال الممارسات المتعلقة بها بممارسات بديلة .

وقد ألحنا فى بداية حديثنا إلى أن الدمية العمومية قد أخذت

منحيين :

١- منحى الإطراف والإدهاش : وذلك بوضعها فى تكوينات غريبة . كأن تُشكّل بسَحْنٍ عجيب أو مضحكة ، كأن يوضع فى فمها بايب وعلى عينيها نظارة إبصار . أو تُجلس على عجلة (بسكليت) معلقة ، وكأنها بهلوان يسير ، على حبل ممتد بين شرفتين ، بعرض الشارع .

٢- منحى الكاريكاتير الانتقادى .

أما فى مجال النقد الاجتماعى ، فعلى سبيل المثال ، صور

صانعو الدمى، فى العام الماضى ١٩٧٨، شخصية أطلقوا عليها "المعلم مَهَيَّصه" وشرحوا لنا بأنهم يقصدون بها شخصية "الفهلوى" النصاب والأجنبى الدخيل الدجال. وفى العام ١٩٧٩ شاهدنا دُمِيَّة تُمَثِّل سيدة بالغة السمنة تحب اللحم من ماركة "أمريكانا": "لأنها تشكو فقر الدم!

ولقد شاهدنا فى العام ١٩٧٩ أيضاً حالة مثلت فيها هيئة عربية "حملة التفتيش" التموينى على السوق، وقد أطل من نوافذها دُمِي تُمَثِّل رجال التموين والشرطة، وقد كتب عليها عربة الموت.

إلا أن المجال الغالب فى تجدييدات شخصيات الدمى هو مجال التعبير عن الرأى السياسى السائد. ولقد مثلت فى العام ١٩٧٨ شخصيات بيجين وديان وجولدا مائير، أما فى العام التالى فقد صُوِّرت شخصيات زعماء دول الرفض.

والأكثر حداثة من هذا: أن الأمر لم يعد قاصراً على تقديم الدمية فى هيئة شخص، وإنما أصبحت الدمية، أو دُمِي عدة توضع فى وضع تمثيلى يحكى مشهداً يومئى إلى حدث ما.

فى أحد المشاهد صُوِّر القذافى وقد جلس فى عيادة طبيب وبين أدواته الطبية، بينما الطبيب يقول "دا مريض بعقله". وفى مشهد آخر صُوِّر ياسر عرفات فى نعش، بينما اعتلى الملك حسين جبل المشنقة وكلاهما يعترف "دا اللى نابنا".

وهكذا، أخذت الدمية تكتسب طابعاً تمثيلاً جديداً. وقد

واكبه - كما أشرنا - المزيد من الإتقان فى صناعة الدمية ومراعاة مشابقتها للملامح وهيئة الشخصية التى تحاكيها . وأخذت تُكسى بملابس واقعية كاملة إلى حد وضع باروكات (الشعر المستعار) حقيقية . ويبدو أن تمويل مثل هذه الدمى المكلفة لم يعد قاصراً على المساهمات المحدودة للصبية والشباب المتحمسين وحدهم . وظهرت آثار أيدي المحترفين وأشباههم واضحة فى تنفيذ الدمى . وكرمت الإدارة المحلية - فى السنوات الأخيرة - أمثال هذه الدمى المتنافسة فى الحظوة باهتمامها .

الجلّى - إذن - أن الدمية هى محور الظاهرة ، وهى الهدف المقصود ، وأن اسم "إلبنى" الذى علق بها قد أصبح مجرد مصطلح عليها "رسب" من فترة تاريخية سابقة . ولم نعد نصادف الآن إلا قلة نادرة من الدمى التى تحمل الطابع العسكرى القديم .

وقد تفحصينا - عن طريق رواتنا - عن اسم سابق كان يُطلق على الدمية ، ولكنهم جميعاً أفادوا بأنهم لا يذكرون اسماً آخر ولا يعرفون إلا أنها "الألبى" .

هل كانت الدمية موجودة قبل الألبنى ؟ الكل لا يعى وجوداً سابقاً لها . وإن كان قلة منهم أورى بأنه لم يكن قبل الألبى ألبى ، أى إنه لم يكن يوجد دمية ، قبل هذه الدمى المعروفة لنا باسم الإلبنى .

ترى هل وفدت الدمية فى العصر الحديث إلى بورسعيد ؟ هل استعارها أهل "المدينة الميناء" من مواطن أخرى ؟ طالما أنها غير

موجودة بباقي أقاليم الوطن؟ الأمر يغرى بالتتبع خاصة أننا نعرف من شعوب البحر المتوسط، وغير المتوسط، من لديه نظائر لها. غير أننا لا نعتقد أن صالح البحث الآن الخوض في مسائل الأصول والاستعارة للعناصر الثقافية. ونحن نعرف أن للظواهر الثقافية قدرة على التحور والتحول وإمكانات في التبدى والتشكل، ما يدفعنا للحذر والتحرز من الخوض في أمثال هذه المشاكل، ونحن على ما نحن عليه من إمكانات البحث الراهن وقلة مادتنا المتاحة.

والأكثر أمناً وأمانة، أن نعاود فحص الظاهرة في ضوء مجالها الذى تحيا فيه، والتي وجدت فيه سيرورة وانتشاراً، والتي تؤدى فيه وظائف جعلتها عضواً حياً به واكتسبت من خلال سياقه الثقافى دلالتها ورمزيتها. ونحسب أن هذا يتضح لنا إذا ما تتبعنا مصير هذه الدمية التى رأينا- فى البداية- البورسعيدين يصنعونها بحمية وخماس.

تعليق الدمية

ينتهى صنع الدمية- عادة- قبل يوم الأحد، السابق على يوم الاثنين الموافق شم النسيم بيومين أو ثلاثة، ومن ثم يتم تعليقها فى الشوارع والحدائق.

أما الدمية الخصوصية فهى تعلق على الحائط الخارجى للشقق والبيوت، حيث تتدلى من الشبابيك والشرفات، وربما تطل علينا من على أسوار السطوح. بينما يمد بين الشرفات وأعمدة

الكهرباء وبعرض الشارع، حبال يُدبر فى وسطها مكان للدمية العمومية، بحيث تأخذ الوضع المناسب واقفة أو جالسة. وقد يُلجأ إلى سطح منخفض مناسب بالحارة أو الشارع توضع عليه الدمية، حيث تشرف على الحارة والمتفرجين. وفى الحالات الأكثر غنى يُعد للدمى "نُصْبَة" أو "كُوشَة" مرتفعة بعض الشيء لتجلس عليها الدمى، وكأنها تتجلى جلوة العروسين.

ويراعى شباب الحارات وصبيتها دُمَاهُم، ويتعهدونها ألا يصيبها سوء. كأن يختل توازنها، أو تقطع حبالها، بفعل فاعل أو بفعل الريح أو نحوه. ويتبادل الصبية والشباب زيارة حارات بعضهم البعض للفرجة على دُمى كل منهم. وربما لا يتاح لبعضهم أن يشهد دُمى الآخرين إلا تسلاً، إذا كانت المنافسة حامية بين حاراتهم وإلا بعد أن يتم تعليقها. ويقوم المارة بالفرجة على كل دمية والتعليق عليها، والمقارنة بين مدى إتقان كل مجموعة لدميتها وابتكاريتها.

زفة الدمية

عند "عصر الأحد" يأخذ الصبية والشباب فى التجمع. لقد حان الوقت لإنزال الدمية من مكانها وتجهيزها للزفة. وتوضع، وفق حجمها، على عربة تدفع باليد أو يجرها الخيل (كارو). أما آخر صيحة رأيناها هذا العام- فى شارع الشرقية- فهى وضع الدمى على عربة نقل تجر من خلفها مولداً كهربائياً يستخدم فى إضاءة مشهد الدمى (مشهد المشنقة المشار إليه).

وفى كل الأحوال ، يجب تجهيز الدمى بأفضل إمكانيات ممكنة .
ذلك أن الدمية وأصحابها سيقومون بالاستعراض الأكبر
والأخير أمام الفاحصين والمنافسين . ولهذا فإن الاستعراض
يكون لدمية عموم الحى أو الجهة .

ومن ثم يبدأ المركب الاحتفالى للدمى . ويسير المركب وفق
أصول سير المواكب . الشباب والصبية من أمام وعربة الدمية
من ورائهم ، وبعد ذاك تأتى بقية الشباب لحماية العربة ، ثم
صفوف الكهول وأصحاب الاعتبار فى هذا الخصوص ، وفى
ركابهم المتفرجين ومن إليهم . وفى تنظيم هذا المركب يظهر
قائد أو منظم ، يكون عادة هو الذى وقف من خلف صنع الدمية
وتعليقها . وهذا الترتيب يذكرنا بترتيب المواكب الاحتفالية ،
وخاصة مركب العريس التقليدى .

وبمناسبة مركب العريس ، آنا لنا أن نذكر أن الدمية الرئيسية
فى الزفة عادة ما تكون مصحوبة بدمية أخرى فى هيئة نسائية
تسمى "مرات الإلمبى" (امراة الإلنبى) . وحتى الدمى التى تمثل
زعماء الرفض لم تنج من هذه العادة . ومن قبل عُرِملت دمية
جولدا مائير على أنها الجانب الأنثوى لدمى بيجين وديان . وهذه
الدمية النسائية تؤكد ما لاحظناه من أن الزفة أقرب ما تكون إلى
زفة العروسين ، فضلاً عما توحى به من دلالات طقوسية أخرى .

وقديماً - فى حدود ما وعى الرواة - كان الشباب المشارك فى
الزفة يجتهد فى إكمال مظهر الزفة الكرنفالى بالتنكر فى

هياكل مختلفة. ذكر لنا منها- على الأخص- هيئة ما يتصورونه من أشكال الحبش (يقصدون الزنوج). وكانوا إذا ذاك يخططون وجوههم ويعرون صدورهم، واضعين حول أعضادهم وسواعدهم أطواقاً من الجلد، وعلى رؤوسهم ريشاً (ريش الدجاج وما إليه) مثل "أبو الريش" على حد قولهم. وربما- إمعاناً في التنكر- لجأوا إلى صبغ (دهان) أجسامهم بلون أسود ولبس حزام من الخرز أو نحوه، والتمنطق بسيف أو بكنانة نبال أو سهام. وربما تنكر آخرون في هيئة الهندي الأحمر كما عرفوه من الأفلام الأمريكية. ويبدو أن بعض الشبان- قبل أن تختفي هذه الفقرة التنكيرية مؤخراً من المركب- كان يتجه للابتكار في عملية التنكر بتقمص أدوار البدوي أو الكاوبوي أو الخواجة. ويسير هؤلاء المتنكرون في مقدمة المركب، يلعبون بالأدوات التي معهم كالسيوف والسكاكين وما إليها، يلوحون ويصيحون. غير أن "زفة المشنقة"، التي أشرنا إليها سلكت مسلكاً مغايراً للتقاليد المتبعة- فقد سارت صامتة (حزائنية) منكسة الرؤوس، تحمل نعثاً في المقدمة، وعلى الجانبين صفين من حملة "المقشّات" المرفوعة (بديلاً لباقات الزهور، كما شرح لنا مصمم الزفة وراعيها). وإذا تجاوزنا عن هذه البدعة، فالشائع- وما تم في سائر "الزفات" وعائنه- هو "التهييص" وخاصة بترديد الصيحة المشهورة في زفة العريس:

الجموعة :

صلى

صلى

صلى

صلى

صلى

القائد :

صلى

على النبى

واللى ما يصلى

أمه يهوديه

وابوه أرمنلى

وقد يجر ذلك إلى صيحات العريس الأخرى وهيصاته،
ولكن تظل صيحة إلينبى الخاصة هى التى تبرز وتتردد :

الجموعة :

يا بن النبوحه

عره وشرشوحه

القائد :

يا إلينبى

ومراتك

ومعانى الأنشودة أو الصيحة السابقة تنبهنا إلى وجه آخر من
وجوه، أو قل إلى طور من أطوار، هذا المركب الاحتفالى . ذلك
أنه فى هذا الوجه، أو الطور، يكتسب طابع التجريس
والتشهير، وهو ما نلمح تأكيدات له بالسخرية من شخص
الدمية، والهزاء بها، ومداعبتها مداعبات غليظة، بل والتهجم
عليها بالصفع أو بالرجم .

وعندما يعود مركب الزفة الاحتفالى إلى نقطة بدئه، وهى
موضع الدمية الأول أو حيث سيقيمون طقوس الإلينبى
الأخيرة، تستمر "الهيوصة" وتجمع الشباب والصبية . ثم
يتبادلون التوجه إلى منازلهم لتناول الطعام والراحة لبعض

الوقت إلى أن تحين ساعة التجمع لإشعال النار. الرليمة

عند منتصف الليل يبدأ الاستعداد لإشعال النيران . وتوقد هذه النيران فى "الساحات" ومفارق الحارات والشوارع وملتقى طرقاتها، ولكن تظل كل نار منسوبة إلى حارة أو منطقة بعينها . والنيران ، بالمثل ، موضوع منافسة بين الحارات والأحياء ذلك أن الحديث سيدور فى الأيام القادمة حول أيها كانت أكثر ضخامة ، وأشد التهاباً ، وأطول عمراً . خاصة وأن النيران تلقى بعض المقاومة ، ومحاولة حصرها ، من سلطات الشرطة والإطفاء خشية تفاقم الأمر واحتمال اشتعال حرائق فى البيوت المجاورة ، ويزداد التحسب من الحرائق إذا تصورنا ضيق الشوارع وتكدس بيوتها المبنية بمواد خشبية . كما إن إشعال النيران فى الشوارع الرئيسية يعطل حركة المرور . ومن ثم تنشأ عمليات من الملاحقة والكر ، والفر والمراوغة بين مشعلى النيران وبين الشرطة . ويعمد مشعلو النيران إلى التمويه إلى أن يتم إشعال النار وتأجيجها حتى تصبح فى أكبر حجم ممكن .

وتحتاج هذه النيران إلى وقود . ووقودها هو كل المواد الممكنة والمتاحة لأصحابها من الصبية والشباب . ولذا فهم يتدبرون لهذا اليوم ، فيأخذون فى تخزين ما يقع تحت أيديهم من القش والخطب والخرق وكسر الخشب والأقفاص وعلب الكرتون المستعملة ، كما تساهم الأمهات بتقديم أشياء المنزل القديمة

والمستهلكة مثل الكراسى القديمة ونحوها x (إطارات السيارات المستعملة مادة متاحة بوفرة في السنوات الأخيرة بعد تحول المدينة إلى سوق حرة، ولجوء أصحاب السيارات إليها لتبديل (إطارات عرباتهم).

ويختزن الصبية والشباب وقودهم فوق أسطح بيوتهم أو تحت السلم، أو في جوانب من الأحواش القديمة. ويُشيع الإليني عند إلقائه إلى النيران واحتراقه بكائية أخرى :

يا طُربة يا أم بابين (أيها القبر ذا البابين)
ودّيتي الإلمى فين؟ (إلى أين ذهبت بالإليني)
ويتصاعد الندب بصيحات :

أحبه عليه (واحدة التأسف أو كم حرارته)
أحبه وابيه

ولكن هذه البكائيات وصيحات "الندب" و"التعديد"، على الرغم مما يصاحبها من مظاهر التفجّع، تُلقى في إطار ساخر، وتمثّل معكوس هازئ.

ولعلنا قد لاحظنا الوجه الساخر لمقطع "دا كان بيصلّح عند الأسطى" في البكائية السابقة. أما النص التالي فهو يُسفر عن هذا الوجه :

x ويبرز من بين هذه المواد، التي تُستخدم لإلهاب النيران، إطارات السيارات المستهلكة، والتي يكون لهبها أعلى ارتفاعاً وأطول عمراً.

يا حليله ... يا حليله

هانرُوح السُجُن اللّيلة

ولعله تحسّب لما يمكن أن يلاقيه بعض المحتفلين عند إلهاب
نيرانهم وتأجيحها . وهى إشارة معكوسة لأغنية فرح تقول :

يا حليله ... يا حليله

ليلتنا حلوة ... اللّيلة

والمعتاد أن يُحتفظ بالدمية العمومية - على الأقل - لكى
تُلقى فى النار الكبرى ، ولكننا لاحظنا أنه قد يتم حرق بعض
الدمى فى النار الأولى ، وبعضها فى الثانية .

ويبدو أن ذلك يتم بقصد التركيز على عملية إشعال النار
الكبرى وتأجيحها . وهى التى أصبحت مدار الاهتمام وموضع
التركيز . ويظل المحتفلون حول النار يرعونها ويوالونها
بالوقود . ويرقصون ويتواثبون ويغنون إلى مطلع الصباح . وإذا
ذاك ، ينصرفون من حول النار لكى يبدءوا احتفالهم بشم
النسيم .

خاتمة الدمية

اتضح مما أسلفنا أن الدمية تمر بالمراحل الاحتفالية المشار
إليها لكى تنتهى بالحريق فى "الوليعة" . ولقد أشرنا إلى أن
تفسير ظاهرة الدمية المحروقة فى فجر شم النسيم على أنها
تعبير وطنى ، وتنفيس عن مشاعر ضد المحتل الأجنبى ، تفسير
غير كافٍ ، فهو لا يوضح دور الدمية إلا فى حدود الفترة

المتأخرة. وهو إن فُسِّر لنا سبب تسمية الدمية بالإلنبى، لن يفسر لنا: لماذا يجرى الاحتفال بها فى هذا اليوم بالتحديد؟ ولا لماذا تُحرق فى هذه الساعات بالذات؟ ناهيك عن تواجد الدمية أصلاً فى العهود الماضية ودورها إذ ذاك، ولا لماذا اقتصرَت على بورسعيد؟

والقصة التى ربطت بين حادثة الإلنبى وشم النسيم هى من قبيل القصص الشارحة أو المعللة التى تؤلف بقصد التفسير والإيضاح بعد ظهور الظاهرة.

ونعترف بأنه ليس تحت أيدينا ما يعلل لماذا اقتصرَت ظاهرة الدمية المحروقة على بورسعيد وما حولها. وقد ألحنا إلى أننا لا نود التورط فى مبحث الأصول ولا التعرض لفكرة الاستعارة، طالما أن أدواتنا وموادنا لا تسمح لنا الآن بذلك. وخاصة أنه، لا رواتنا، ولا المصادر المكتوبة أفادتنا عن وجود الظاهرة فى فترات سابقة ببورسعيد وما حولها، أو بمناطق أخرى من الجمهورية.

إلا أننا لاحظنا عناصر فى الممارسات الاحتفالية المصاحبة لظاهرة الدمية المحترقة، وتوقيت الاحتفال، سنشرع فى متابعتها، لعلها تكشف لنا عن وضع هذه الدمية ووظيفتها داخل الإطار الذى تحيا فيه.

ولعله من المفيد قبل أن نتقل هذه النقلة أن نلخص حياة الدمية:

١ - يتم إعداد الدمية وتعليقها فى الأيام السابقة على شم

النسيم .

٢- تتم زفة الدمية وموكبها فى الليلة السابقة على شم

النسيم .

٣- يجرى حرق الدمية ، فى نار احتفالية ، فجر شم النسيم .

لنحتفظ فى ذاكرتنا بهذه الوقائع ، ونحن نمضى وراء العناصر الاحتفالية فى فترة شم النسيم ، فاحصين ما يجرى فيها من ممارسات ، وما يدور حولها من معتقدات وتصورات .

شم النسيم فى موطن الدمية

تنبئنا ملاحظتنا الميدانية أن يوم الاثنين المعروف باسم شم النسيم ، وإن كان قمة الاحتفال ، إلا أنه ليس اليوم الوحيد الذى يُحتفل فيه . فلقد لاحظنا فترة احتفالية تمتد من الأحد الأسبق ، ولمدة ثمانية أيام ، حتى الاثنين الموافق لشم النسيم .

ولقد اختلف رواتنا البورسعيديون فيما يتصل بالعادات والممارسات القديمة التى تجرى خلال هذه الفترة ، حسب قوة ذواكرهم . ولكنهم يذكرون أنهم قديماً كانوا يحتفلون لمدة عشرة أو سبعة أيام تنتهى يوم الاثنين الموافق لشم النسيم . وهم يدركون أن العادات والممارسات القديمة قد زال بعضها ، وتضاءل بعضها الآخر على اختلاف فى تعليل ذلك . فقد أرجعه عدد منهم إلى تقدم الحياة الذى لم يعد يقبل هذه العادات البالية والخزعبلات التى تجرى فيها . بينما يرجعه آخرون لتغير أسلوب الحياة وانشغال الناس بهموم معاشهم الذى يتطلب

ملاحقة لا تكلّ. ولكننا نضيف إلى ذلك ما لاحظناه من استقطاب الدمية لاهتمام المحتفلين، الذى قد يكون استوعب معظم نشاطاتهم خلال هذه الفترة الاحتفالية، واستأثر بها.

على أى الأحوال، فقد قابلنا منهم من لا يزال يذكر أن الجيل الماضى كان يعتبر شم النسيم "موسماً" يتهاذى فيه الناس. وخاصة بالنسبة للبنات المتزوجة حديثاً. وسمعنا من بينهم من قال إنه كان يتكحل فى سبت النور فى طفولته. وإنهم كانوا يضعون البصل تحت حشية رأس الأولاد عند نومهم، وإنهم يعلقونه على الحيطان. وأكد آخرون أنهم كانوا يضعون الحناء فى أكفهم مساء الأحد، ليغتسلوا منها فى صباح شم النسيم. وأجمع كبارهم على أنهم كانوا يذهبون فى الصباح الباكر إلى البحر أو القنال أو الترعة الحلوة للاستحمام والفسحة وقضاء وقت مرح. كما وضح لنا أنهم سمعوا بأربعاء أيوب والاستحمام بنبات العرعر، كما إنهم على معرفة بالأيام الأخرى مثل أحد السعف والجمعة الحزينة وأحد القيامة، وإن كان الاحتفال قاصراً فيها على المسيحيين.

وقد شاهدنا نحن بناتاً قد تكحلن للمناسبة. ورأينا البصل الأخضر معلقاً على بعض الأبواب، وشاركنا فى فسحة شم النسيم وهرجها على شاطئ البحر، حيث تواجد هناك معظم شباب وصبية المدينة. ورأينا الفسيخ والبصل والخس والجذرة، وهى تدخل السوق وتوزع وتستهلك بكميات كبيرة. وعائنا

المانجا أونا وهى تُصنع فى الساعات الأولى من يوم الاثنين، ثم وهى مطروحة نهاره .

جماع القول- إذن- أن فترة احتفالية تمتد لأكثر من أسبوع وتنتهى يوم الاثنين الموافق لشم النسيم كانت موجودة ببورسعيد، ولا زالت بقاياها تشير إليها، وتجرى فى هذه الفترة ممارسات ومظاهر احتفالية طقسية، ويتم صنع الدمية وحرقها إبان هذه الفترة الاحتفالية، وفى إطار ما يجرى فيها من ممارسات .

إلا أننا لاحظنا أن الممارسات والمظاهر التى تجرى فى الفترة الشم نسيمية ببورسعيد قد أخذت تتضاءل وتتقلص حتى أصبحت تتمركز حول مظهرين مهيمنين:

١- الاحتفال بالدمية والنار .

٢- الاحتفال بالفسحة وأكل المأكولات الشم نسيمية .

ولكى يتضح لنا هذا الإطار الآخذ فى التقلص والزوال، ولكى نتبدى لنا دلالاته التى قد تكشف لنا عن دور الدمية ووظيفتها، علينا أن نلجأ إلى الإطار الأعم: دائرة الممارسات الشم نسيمية فى الوطن الذى تنتمى إليه بورسعيد، ببورسعيد - قبل كل شيء - جزء من هذا الوطن داخل فى نسيجه الثقافية، وهى ليست لا بالجزيرة المنعزلة ولا بالواحة البعيدة. ونشروها الحديث نسبياً كمحصلة لهجرات داخلية أدعى لتسليمنا بأن تكوين ثقافتها الشعبية يجد جذوره فى الثقافة

الشعبية الأم .

دائرة شم النسيم الاحتفالية

أُخِنا إلى أن استطاعنا الميداني نبَّهنا إلى أن هناك فترة احتفالية تنتهى يوم الاثنين الموافق لشم النسيم وتبدأ يوم الأحد الأسبق، فلننظر فيما يجرى فيها من ممارسات وأفعال تُكسب أيام هذه الفترة قيمتها الخاصة بالنسبة لمواطني الأنحاء المختلفة بالجمهورية .

١- الأحد : ويُميز باسم "حدّ الزَّعْف" (أحد السَّعْف) "وحدّ الخُوص" ويُطلق عليه متعلمو القبط "حدّ الشَّعانين" والاحتفال به - رسمياً - يكاد يقتصر على الأقباط الأرثوذكس، وتقام فيه الصلوات بالكنائس .

أما الصبية واليافعون فيحتفلون به بحمل الأطراف الغضة من جريد النخل، ويُشكّلون خوصها فى أشكال مجدولة على هيئة الصليب أو القلب . وقد يُتهادى بهذه الأشكال المجدولة . وبالمثل تُشكّل "عروسة القمح" وتتبادل، وربما تباع فى هذا اليوم وفى الأيام التالية، وقد يُطلق على عروسة القمح أسماء أخرى، مثلما يسميها أهل الواحات الداخلة "عروسة الفريك" أو "حبة البركة" وهى تُجدل من سنابل القمح، تُقطف غضة مع نهايات السُّوق، ثم تُصف فى هيئة مشط مستطيل (ومن هنا جاء اسمها فى بعض نواحي الشرقية "مشط الغلّة") ثم تثنى أطراف الجزء الباقي من الأعواد مع عدد قليل من السنابل،

لُجْدَل في هيئة تشبه اليدين والرأس، وبهذا تشكل مع السنابل المتراصة (وإبرها التي تصنع إطاراً زخرفياً) هيئة توحى بشكل آدمى أنشوى، وتُعلق على حوائط البيوت أو على سجاجف وأكتاف الأبواب العلوية، وتترك عادة طوال العام إلى أن يتم تعليق بديلتها الجديدة . وقد زعم بيير مونتبييه، في كتابه "الحياة اليومية في مصر: في "عهد الرعامسة" أن فلاحى الفيوم يقدمون لعروس القمح كوباً من الشراب وبيضاً وخبزاً، إلا أننا لم نجد لهذه العادة أثراً .

٢- الاثنين : وقد أشار إليه أحد رواتنا من الوادى الجديد باسم "اثنين العصيدة" على أساس أنه كانت تُطهى فيه العصيدة وتؤكل .

٣- الثلاثاء : وكان يتم فيه فصْد الدم من الرأس أو يُشْرَط فيه جوانب الصدغين . وقد علل لنا رواتنا من الوادى الجديد والجيزة القيام بهذه العملية في هذا اليوم بأنه كان المقصود منها التخلص من الدم الفاسد "دم الشتاء" .

٤- الأربعاء : وهو في بعض التسميات "أربع أيوب" ، بينما يسميه البعض "أربع الرعرع" ، غير أنهم ينسبون الرعرع نفسه لأيوب "رعرع أيوب" . والملاحظ أن هذا النبات وأسطورته يحظيان بمعرفة وانتشار أكثر بكثير من الظاهرتين المشار إليهما فى اليومين السابقين، ومن لم يعرفه أو يتعامل معه على الطبيعة يعرفه بالاسم، وتختلف تسمية النبات ما بين الرعرع، والرعرع

والرعرع والمعرع . والاعتقاد السائد أن النبي أيوب اغتسل مُدَلِّكاً جسمه بهذا النبات ، بإلهام من الله ، عندما أذن بشفائه من مرضه الطويل القاسى ، وكان ذلك فى يوم الأربعاء هذا ومن ثم يعتقد أن تكرار فعل نبي الله أيوب فى هذا اليوم بركة ووقاية ضد المرض والخمول .

ويتم الاستحمام بالمعرع فى مجرى مائى ، وربما تم فى المنزل وخاصة بالنسبة للأطفال والنساء ، وإذ ذاك يُرش ماء الغُسل داخل المنزل وأمام عتبته . وقد روى لنا أحد رواتنا من الشرقية أنه كان يتم ، فى بعض أريافها ، جلب الرعرع يوم الثلاثاء ويُبَيِّت فى "الندى" (مكشوفاً فى العراء ، تحت السماء مباشرة) لكى "يأخذ" النجوم ، وذلك قبل استخدامه يوم الأربعاء فى الاستحمام .

وللرعرع تغنى بنات الفيوم :

بَا رَعْرِع رَعْرِعْنِ
وَنَهَارِ السُّوقِ جَوْرُنِ
وَنَهَارِ السَّنَةِ طَلْقُنِ
وَنَهَارِ الْعَدَّةِ صَاخُنِ

وقد لا تربط بعض المناطق بين الأربعاء ونبات المعرع وإنما تربطه بأيوب . وقد روى لنا أن أهالى منطقة العريش يطلقون على هذا اليوم "أربعة أيوب" ، وأن من عاداتهم الغطس فى ماء البحر قبيل غروب هذا اليوم ، وأن هذه العادة شاملة لا يتركها

"حتى العروس حديثة الزفاف".

٥- الخميس: ويسمى خميس العدس. وفسّر لنا راوٍ من جنوب الجزيرة أن اليوم أخذ اسمه هذا لأن العدس المُصَفَّى يُطهى فى هذا اليوم، ويُرش منه أمام المنازل. وهو مشهور بين متعلمى القبط باسم "خميس العهد". لكن من اللهجات ما لا ينسبه إنما يسميه "الخماسين" أو "الخماسينى". وقد ذكر لنا نفس راوى الجزيرة السابق أنه كان من المعتاد أن يتناول الفرد بيضتين فى هذا اليوم، وذلك عملاً على ألا تتورم عيناه فى الأيام القابلة. وقد أكد هذه الممارسة الأخيرة راوٍ من بولاق (الواحات الداخلة) وزاد عليها أن أبواب البيوت كانت تُطلى بالنيلة (منعاً للشر) فى ذلك اليوم. وفى بعض المناطق، مثل الفيوم، يكون هذا اليوم "موسماً" للطلوع إلى القرافة، وفيه تخبز القرص التى تُعطى مع البلح الناشف رحمةً على الأموات.

٦- الجمعة: وتسمى - على الأغلب - عند القبط باسم الجمعة الحزينة، ولكن اسمها المعروف بين المسلمين هو الجمعة الكبيرة، وإن كان هناك من سماها لنا الجمعة الطويلة. وقد يضيفها البعض إلى الفطائر، فقد ذكر لنا راوٍ من الواحات الداخلة أن اسمها هو جمعة الفطيرة، لأن الفطائر تُخبز وتُؤكل فى هذا اليوم، ويصحب ذلك اللعب بالبيض، كما يُقدّم أحد الصّبية للعروس حديثة الزفاف طبقاً به بيض تيمناً، حتى تضع مولوداً ذكراً.

أما فى بعض جهات الفيوم فيُكتفى بأكل الهويس (القمح الأخضر المشوى، يُشوى داخل سنبله) وفى مناطق أخرى قريبة من هرم "هواره" تزور العواقر، والمتأخرات فى الحمل ذلك الهرم ليتدحرجن على سفحه ويغتسلن أملاً فى "فك" عقمن.

٧- السبت: وهو أشهر أيام هذه الفترة. ويُعرف لدى الجميع باسم "سبت النور" وفى صباح هذا اليوم يحرص الجميع على تكحيل عيونهم. وإذا كان الجيل الحالى قد أخذ فى تجاهل هذه العادة، وخاصة الرجال والشباب، إلا أن كبار السن والنساء وأطفالهن لا يزالون يمارسونها، على الأغلب، ذلك أن تكحيل العينين صباح هذا اليوم لا يقى العينين من أمراضهما فحسب، ولكن يمنحهما قوة الإبصار على مدى العام المقبل. وقد كان البعض يغرز المروء فى رأس بصلة خضراء لكى يبتل المروء بماء البصل، ثم يغمس المروء فى الكحل، ويجرى التكحيل بهما، وعُِّل ذلك بأنه يسبب إنزال الدموع الفاسدة. وقد يُستعمل عصير البصل والملح، وقد يُتخذ المروء من فروع السُذب (نبات برى ذو رائحة عطرية).

وقد ذكر لنا رواة من الفيوم والوادي الجديد والمنوفية أنهم يحرصون على أكل البيض فى هذا اليوم أيضاً، وأن هذا بدوره يقى العينين من الورم. وكما روى لنا راور من المنوفية، وهو قبطى، أن البيض يؤكل فى هذا اليوم لأن السبت هو الفاصل بين أسبوع الآلام وأسبوع الفرح. ولهذا يترغم المتقون:

سبت الثور جانا
واحنًا فى راحة بسيدنا
سَيِّدنا أَتانا
بدمه فداننا

وقد روى لنا آخر أنه، فى ذلك اليوم، يتم زرع الحمير اعتقاداً بأنه إذا زُرع فى غير هذا اليوم "لا يَصَحَّ" (لا ينمو جيداً) وقد نوه راوٍ من الوادى الجديد بأن من يزرع شجرة فى هذا اليوم لا يموت خلال العام التالى .

٨- الأحد : هو عيد القيامة عند القبط، ويُردون فيه مظاهر التعميد بارتداء الملابس الجديدة واللعب بالمراجيح و"البمب" وما إلى ذلك، وفيه يتهادون، وقد تُذبح الذبائح كما يؤكل محشى ورق العنب .

وفى نهار هذا اليوم يجرى الاستعداد لشم النسيم . وفى شمال شرق الدلتا يجلب الصبية أغصاناً خضراء رفيعة من أشجار أم الشعور، (من أنواع الصفصاف) أو من الكافور، وربما النخيل، يُزينون بها واجهات بيوتهم، وخاصة "شُرْاعة" (منور) الباب يتبادلون، بينما تُعلّق معظم المناطق البصل الأخضر وعرائس القمح، إن لم تكن فعلت حتى هذا اليوم .

وفى المساء كان يتم صبغ الكفين بالحناء أو إحداهما، وربما استُبدلت بباطن القدم . وقد ذُكر لنا أن ذلك يتم فى ليل السبت حتى لا يعوق المحتفلين عن المساهمة فى ممارسات ليلة الأحد .

وعند النوم توضع بصلة تحت حشية الرأس ، وخاصة بالنسبة للأطفال . ويردد للحث على التمسك بهذه العادة أن هذا الإجراء يمنع "الشمامة" من أن تشم المخالف (الشمامة كائن غير منظور، وقد يكون ثعباناً ، يطوف حول رأس النائم) .
وروى أن العامة في الصعيد الأعلى يحرصون على مصّ القصب وأكل الفاكهة، والأغلب أنها البرتقال، في ليل ذلك اليوم.

وقد ذكر لنا رواتنا من دمياط والأسكندرية والشرقية، فضلاً عن بورسعيد، أنهم كانوا يشعلون ناراً في تلك الليلة، وإن كان رواة الشرقية أفادوا أنها قد تُشعل ليلة السبت .
وترتبط هذه النار عموماً "بالبراغيث" وقد خصها "الشراقوة" بالقول إنها "براغيث الشُّتوية" . وعندهم يتم إشعال هذه النار بوقود من الحطب والقش المستخدمين من وقود البيوت، وتُشعل هذه النيران في الشوارع والحارات أمام البيوت ويقفز عليها الجميع، وخاصة الشباب والصبية . ويتبادلون في القفز من على النار، وخاصة بعد أن يزداد اللهب اشتعالاً ولا يراعون في قفزاتهم مرات محددة وقد يعدون سبعا منها، وينشدون للنار:

يا براغيث الشُّتوية رُوحى لعمتى مكّة (أو بهية أو شَلبية أو بدوية)
وينتهى الاحتفال بمجاميع من الشباب والصُّبية يطوفون البلد يصلصلون بقطع من الحديد (مقلدين أجراس عربات

الإطفاء) مُشخصين أدوار سلطات المطافى، آمرين مشعلى
النيران واللاعبين حولها بإطفاء النيران ويساعدونهم فى ذلك .
وقد علل لنا رواتنا بأن هذه النيران، والقفز فوقها، يقضى على
البراغيث ويجذبها، حتى من البيوت نفسها .
أما فى دمياط فيجمع أولاد البيوت أو الحارة القش والجريد،
ويقومون بإشعال النار ويسهرون حولها يغنون :

يا براغيث حارتنا

روحى لفاطمة جارتنا

ويلقون إلى النار بعض الملح . ويبدو أن لهذا الملح فى
اعتقادهم- تأثير عند "طقطقته"، فى جذب البراغيث أو قتلها .
ولكنهم، ربما أشعلوا نيرانهم فى الصباح الباكر من يوم شم
النسيم . وهناك من بينهم من يقوم بصنع دمية يسميها الإلبنى
ويغنى لها :

يا إلبنى... يا ابن النبوة

مين قال لك تعجز توحه ١٩

أما فى الأسكندرية فيعدون وقودهم من الأخشاب، ومن
الناس من يلقي بأدواته المستهلكة إلى ذلك الوقود، لكنهم
يحرصون على جمع عيدان السّدب إلى الوقود، لأنه يعطى
رائحة زكية، كما علل راوينا . ويغنون حول النار التى يشعلون :

يا ام مكّية

خدى البراغيث اللى فيه

أما فى بعض الجهات التى لا تعرف عادة إشعال النار، مثل
الفيوم، فتقوم النساء بملء جرارهن من ماءٍ جارٍ (ترعة) فى
الليل المتأخر أو عند الفجر، وترش منه أمام البيوت. ويقول
الرجال قولاً مأثوراً: "هانجيب عصيان عيسى وموسى الليلة".
ولكنهم لا يعرفون تعليلاً لهذا القول.

ويبدو أن المناطق التى لا توجد بها عادة إشعال النار كانت
تحافظ على عادة السهر هذه الليلة. وهو سهر يصاحبه احتشاد
الشباب والصبية مع الغناء والإنشاد والتجول فى جماعات، أو
الطواف فيما يشبه المواكب. ولقد كان شباب الجيزة حتى
الجيل الماضى يقوم بجولات حتى الفجر، يهللون أثناءها
ويغنون:

يا نَيْمَة.. يا خُمَ النُّومِ
حُطِّى عَجِينِكَ فى الطَّبَقَة
يَصْبَحُ مَرْقَة
يَبْجِى المَعْلَمُ من الحَلَقَة
يَرْفَحُ لك يَوْم.

وربما كان من قبيل الاستعاضة عن هذه الجولات الموكبية،
والغناء المباشر، أننا وجدنا مناطق أخرى (مثل مشتول
السوق / بلبيس) تستأجر فرقة من المحترفين تحمى الليلة، بالغناء
والرقص.

٩- الاثنين: واسمه الشائع فى غالبية المناطق "شم النسيم".

لكن هناك من يبادل مع هذا الاسم اسماً آخر، مثل "الخماسين" أو "الشمامة".

ويبدأ الاحتفال بهذا اليوم منذ الصباح الباكر قبيل شروق الشمس . ولقد رأينا من أهالي بعض المناطق من يسهر في الليلة السابقة حتى مطلع الفجر، ومنهم من ينام بعد أن يكون قد تهيأً له . ولكن اليقظة المبكرة أمر أساسي في كل الأحوال . فاليقظة المتأخرة علامة الكسل والخمول، وهو ما يُعرّضه لأن يُصاب بهما بقية السنة الموالية .

وكان الرجال يتوجهون إلى مجرى مائي مناسب للاستحمام (النيل - ترعة) ، ويحمل الفرد منهم بصلة يضعها فوق رأسه عندما يشرع في الغطس في الماء، إلى أن يغطس تماماً، وإذا ذاك يتركها ليحملها التيار أملاً في أن تأخذ البصلة معها الوخم والمرض طوال السنة القابلة .

وقد تقوم النساء بنفس الممارسة مستحمّاتٍ وهنّ كاسيات أو على الأقل يُبلّلن أرجلهن بماء الشاطئ، أما بالنسبة للبصلة الموضوعية على الرأس، فقد رويت لنا تنويعات أخرى من هذه الممارسة من الجيزة . فقد حكى لنا أن المتزوجين والمتزوجات كانوا يكسرون البصلة و"يدعكونها" على رؤوسهم، أما العزاب فكانوا يشقون البصلة إلى نصفين وعلى العموم، فمن لم يكن يمارس هذا الاستحمام الخارجي، كان يقوم به داخل المنزل مع الحرص على لبس الجديد أو التنظيف من الثياب .

وَيُرَشَّ دَاخِلَ الْمَنْزِلِ وَأَمَامَهُ بَعْضُ الْمَاءِ، وَعَلَى الْأَخْصِ الْمَاءُ
الَّذِي اسْتَنْبَتَ فِيهِ بِذُورِ التَّرْمَسِ وَالْحَلْبَةِ وَالْفُولِ . وَعَادَةً يَتِمُّ
اسْتِنْبَاتُ هَذِهِ الْبُذُورِ خِلَالَ الْأَيَّامِ السَّابِقَةِ لَتُعَدَّ لِلْأَكْلِ وَالتَّسْلِيَةِ
بِتَنَاوُلِهَا طَوَالَ يَوْمِ شَمِّ النَّسِيمِ . وَقَدْ يَقُومُ الْأَطْفَالُ وَالصَّبِيَّةُ
بِعَمَلِيَّاتِ اسْتِنْبَاتِ مِمَّاثِلَةٍ . وَإِنْ كَانُوا يَقُومُونَ بِاسْتِنْبَاتِ حُبُوبِ
وَبُذُورِ مُتَنَوِّعَةٍ مِنْهَا مَا يَصْلَحُ لِلْأَكْلِ وَمِنْهَا مَا لَا يَصْلَحُ ، مِثْلُ
الْقَمْحِ وَالْخُرُوعِ وَالْبَطَاطَسِ وَالْبَصْلِ وَالْفُولِ وَرَبْمَا التَّرْمَسِ
وَالْحَلْبَةِ .

وَقَدْ تُعَدُّ الْبُيُوتُ فِي بَعْضِ الْمَنَاطِقِ الْمَأْكُولَاتِ الْمُخْصُوصَةِ بِهَذَا
الْيَوْمِ ، فَفِي الشَّرْقِيَّةِ مِثْلًا يُخْبِزُ الْفَطِيرَ الْمَشْلُوتَ وَتَقْلَى
الطَّعْمِيَّةُ ، وَرَبْمَا طُهِيَ "الرَّفْرَفُ" الَّذِي يَكُونُ عَلَى الْأَغْلَبِ أَوْزَةً أَوْ
بَطَّةً . بَيْنَمَا يُعَدُّ فِي الْمَنُوفِيَّةِ "الْبَيْضُ الْمَمْلُوحُ" وَهُوَ بَيْضٌ مَسْلُوقٌ
يُوضَعُ فِي الْمَشِّ لِمُدَّةِ خَمْسَةِ أَيَّامٍ ، فَضْلًا عَنْ "صَوَانِي الْفَطِيرِ" .
وَفِي الْفَيُومِ يُطَهَّى الْإِوزُ وَوَرَقُ الْعَنْبِ ، بِالإِضَافَةِ إِلَى "الصَّوَانِي
الْحَمْرَةِ" الَّتِي تُعَدُّ طَوَالَ الْفَتْرَةِ السَّابِقَةِ . وَفِي الْوَادِي الْجَدِيدِ كَانَ
يُخَصَّصُ لِكُلِّ فَرْدٍ دَجَاجَةٌ ، وَكَانَ يُعَدُّ مَعَهَا "أَقْرَاصُ" مِنَ الْخُبْزِ ،
كَمَا كَانَ الْبَعْضُ يَعْدُونَ "رُقَاقَ الدِّينِ" . وَفِي الْمَنِيَا يُطَهَّى اللَّحْمُ
وَيُخْبِزُ "الرَّجْمُ" وَيُفْرَكُونَهُ بِالْعَسَلِ وَالسَّمَنِ .

إِلَّا أَنَّ الْمَشْهُورَ الْغَالِبَ عَلَى مَأْكُولَاتِ شَمِّ النَّسِيمِ هُوَ الْبَيْضُ
الْمَسْلُوقُ الْمَلُونُ الْقَشْرَ ، وَالْفَسِيخُ ، وَالْخَسُّ ، وَالْبَصْلُ (الْأَخْضَرُ
غَالِبًا) .

وقديماً، كانت غالبية المناطق تعتبر شم النسيم "موسماً"، بمعنى أنه مناسبة يجب التهادى فيها، وخاصة من الأب - أو من يقوم مقامه - إلى البنت حديثة الزواج. وكانت الهدية بهذه المناسبة تتميز عن غيرها من المواسم، فقد كانت موادها من مأكولات شم النسيم.

ومن لم يكن قد علّق على باب بيته نباتات خضراء يحرص على أن يفعل فى هذا الصباح. وتختلف النباتات المعلقة باختلاف البيئة الزراعية. فبينما يُعلق الواحيون "العُشَار"، يُعلق أهل الصعيد "عروسة الفريك"، والبصل الأخضر، ويُعلق سكان الوجه البحرى النعناع والرعرع أو الريحان وربما علقوا الزهور أو جدلوا فروع الأشجار وأغصانها.

إلا أن الفقرة الجامعة فى الاحتفال هذا اليوم هى الخروج للفسحة "النزهة"، ويكون هذا الخروج إلى جوار مجرى مائى، حيث الخضرة ممثلة فى حديقة أو جنيّة، فإن لم يكن بالمنطقة حدائق أو جنائن فيُكتفى بالحقول. وإن لم تقع البلدة جوار النيل، فإن الترع والقنوات تؤدى دوره.

ويبدو أنه لتأكيد مبدأ "الخروج" يُختار عادة مكان الفسحة بعيداً بعض الشيء عن الوطن الأُصلى، ويُفضّل - عادة - سكان القرى الواقعة على النيل الجزر النيلية القريبة من زمام قريتهم. أما سُكّان السواحل البحرية، فإنهم يفضلون ارتياد شاطئ البحر فى هذا اليوم. وقد عبّر أحد الأسكندرانيين عن ذلك أنهم

يعتبرون شم النسيم افتتاح موسم الاصطياف .

والشائع أن الشباب والصَّبِيَّة هم الذين يحرسون على الخروج لنزهة شم النسيم ، لكن هناك من الرواة ، وكما شاهدنا فى بعض المناطق ، من يقول بأن الأسرة مجتمعة تخرج للنزهة . وعلى كل الأحوال ، فيبدو أن الكبار يسلمون بأن هذا الخروج هو للمرح والانطلاق ، ومن ثم فهم يتجنبون إعاقه نشاط أولادهم وممارستهم لحريتهم ، وتُمارس خلال هذه النزهة ألعاب العيد وألوان المرح المتصلة به ، وتتردد الأغاني ، وتجري المداعبات بين المجموعات ويتم التنافس بينها ، ويزيد عليها هنا الحرص على السباحة وركوب القوارب والتنزه بها . وخلال هذه النزهة ، يتم تناول وجبة شم النسيم ، ويبرز من بينها أنواع المأكولات التى ورد ذكرها من قبل . ويتم تناول هذه الوجبة بشكل جماعى عن طريق تكوين " شلل " وجماعات تنتمى لنفس الأسرة أو الحارة ، ويتزاملون لسبب أو لآخر . وبعد انتهاء الوجبة ، يعود المحتفلون إلى ما كانوا فيه من لعب ونشاط لبعض الوقت ، وقد يستمر ذلك إلى عصر هذا اليوم ؛ ومن ثم يرجعون إلى بيوتهم .

ويحرص المحتفل - عادة - على أن يرجع ومعه بعض آثار شم النسيم ، ويتمثل ذلك - على الأغلب - فى بعض الزهور أو النباتات العطرية ، وربما مجرد غصن من نبات أخضر . وتحتل الزهور والنباتات العطرية مكانة خاصة بين المواد المستعملة فى

هذا اليوم، ومن ثم يُحرص على الحصول عليها، وفي قرى صغيرة فقيرة لا يوجد بها مزارع لهذه الأنواع وجدنا هناك من يبيعها للفلاحين.

وهذا الحرص على "المشمومات" من زهور وورود ونباتات عطرية يفسر لنا تسمية الواحات الداخلة لشم النسيم باسم "الشَمَامَة"، أو على الأقل يُفسر جانباً من دواعي هذه التسمية. كما قد يُفسر العبارة التي سمعناها من راويتنا المنياوية، وقالت فيها إن الاحتفلين بشم النسيم "الصبح بدرى يخرجوا... يجيبوا شَمَامَهُمْ وييجوا".

والبادى لنا أن هذا الحرص على "شم المشمومات" يجرى فى إطار تعليل راوينا المنوفى لهذا الحرص "عشان جسمهم يتغير"، (يتبدل إلى أقوى صحة وأشد نشاطاً، وتتجدد حيويته). ولكننا أشرنا إلى أن آخرين يتبادلون اسم "الخماسين" مع شم النسيم، وهو إشارة واضحة إلى الرابطة بين موعد احتفالات شم النسيم مع موسم هبوب رياح الخماسين فى وقت الانقلاب الربيعى. أما الاسم "شم النسيم" نفسه ففيه إشارة إلى "شم الهواء" والخروج للنزهة فى هذا الوقت. وليس اعتباطاً أن تم تحديد موعد شم النسيم بالاثنتين التالى لعيد القيامة، وهو الذى يضبط على الأحد التالى للاعتدال الربيعى مع ظهور البدر الكامل.

ولنترك - مؤقتاً - ذلك التفسير الذى يربط بين شم النسيم وكلمة "شمو" المصرية القديمة. ولنتوقف الآن قبل أن تتوه منا

الخطوط الرئيسية، لاحتفالات شم النسيم، فى فسيفساء
تفصيلات الصورة التى حاولنا تجميعها .
ولنحدد خطوط الاحتفالات الشم النسيمية فى الموجز
التالى :

١- يجرى الاحتفال فى فترة تستغرق حوالى تسعة أيام ،
وتوافق هذه الفترة الانقلاب الربيعى .

٢- يتم فى هذه الفترة تناول مأكولات بعينها يُعتقد
بقدرات خاصة لها .

٣- ويجرى فيها التعامل مع النباتات الخضراء والغصون
والحبوب والزهور .

٤- ويُحرص فيها على الاستحمام بالماء ورشه واللعب على
سطحه وبجواره .

٥- وتُشعل فيها نيران احتفالية .

٦- كما يتم فيها الاحتشاد فى تجمعات ومواكب .

٧- وتنتهى بخروج عام إلى الخضره للتنزه .

وخلال هذه الممارسات الاحتفالية تلاحظ أن مواد بعينها
تبرز كعناصر احتفالية، لها قيمتها الخاصة وقدراتها فى المعتقد
الشعبى، وهى: الماء، النار، البيض، السمك المملح، الدواجن،
الخنس، البصل، العرعر، الحناء، الكحل .

ولعلنا لاحظنا الرابطة الزمنية بين هذه الممارسات وهذا الوقت
من السنة، ولعلنا نذكر التعليقات الواضحة التى فُسِّرَ بها رواتنا

كثيراً من هذه الممارسات والتعامل مع مواد بعينها أثناءها. إن هذه المواد والتعامل معها والقيام بهذه الممارسات يتحدد فى سلسلة إجرائية تتمثل حلقاتها فى :

١- إجراءات وقائية ضد المرض ولدفع الخمول .

٢- إجراءات تطهيرية من العوارض الفاسدة .

٣- إجراءات لجلب الصحة واكتساب الحيوية والنشاط .

هذه الفترة الاحتفالية، إذن، هى دائرة طقوسية يجرى داخلها إجراءات وشعائر وممارسات تهدف إلى دفع الخمول أو الوحش واكتساب النشاط والحيوية، وما هذه الاحتفالات الجموعية إلا التكريس الاجتماعى لها.

تحولات الاحتفال

توقفنا عند الإشارة إلى نسبة شم النسيم إلى "شمو" المصرية القديمة. وبداية، نقول إننا لن نوغل مع أولئك الذين يذهبون فى محاولة تأصيل الاحتفال رجوعاً إلى العهد الفرعونى، فمسألة التأصيل التاريخى تتطلب- هى أيضاً- حذراً شديداً، خاصة مع افتقاد الوثائق البيئية، صحيح أننا نتوقع أن مجتمعاً تاريخياً زراعياً كالمجتمع المصرى يكون لغير قليل من مآثوراته إمكانية فى الاستمرار، لكننا، فى الوقت نفسه، نقدر عوامل التغير والثقاف، والتبدلات بالإسقاط أو بالإضافة، التى تعترى العناصر الثقافية. إن المصرى الحديث مصرى حديث أولاً، وليس مجرد مصرى قديم يرتدى أزياء حديثة.

على أى الأحوال ، فالواضح لنا من المصادر التاريخية أن كلمة "شمو" هذه كانت تُطلق على أحد فصول السنة ، وفق التقسيم الثلاثى القديم ، وقد كان هذا الفصل هو فصل نضج المزروعات وحصادها ، فهو يوافق الشهور : بشنس ، بؤونة ، أبيب ، مسرى القبطية ، التى تقابل فى الشهور الميلادية من آخر فبراير حتى أوائل يونيو ، وقد رمز الفراعنة لشمو بعلامة "عنخ" علامة الحياة .

هذا ما أخبرتنا به المصادر حول «شمو» هذا . وفى اعتقادنا أن الأهم من مجرد الكلمة هو رابطة التوقيت فى الاحتفال بشم النسيم وموسم الحصاد القديم . خاصة وأن هناك غير قليل من العناصر فى احتفالاتهم القديمة تجد متشابهات لها فى احتفالاتنا وإيماءات تلمح إليها .

وسنعمد كتاب بيبير مونتيه ، الذى يصف الحياة اليومية فى عهد الرعامسة ، نستقى منه ملامح هذه العناصر الاحتفالية ومظاهرها (X) . يذكر ذلك الكتاب أن زُرَّاع الكروم "كانوا يتخذون من المعبودة رنونت Renounet إلهة للحصاد ، وهى التى يُعهد إليها أيضاً المحافظة على الشون والملابس والعنب وأقبية الخمر . وكان يحتفل بعيدها فى أول فصل شمو الذى يتفق وافتتاح موسم الحصاد" . (ص ١٤٦) .

(X) بيبير مونتيه : الحياة اليومية فى مصر فى عهد الرعامسة ، ترجمة عزيز مرقص منصور .

الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، يونية ، ١٩٦٥

وهذه المعبودة "رنونت" كانت تُجسّد حيوانياً بهيئة ثعبان .
وكثيراً ما نجد الثعبان بجوار الأذنّان في المقابر ، و"قد وضع
بعض المتدينين من أتباعه بجانبه مائدة صغيرة عليها خبز وحزمة
من الخس وباقة من اللوتس ، كما وضع عليها كأسان" .
(ص ١٤٦)

وكان مُلاك الأراضي يقدمون للمعبود الثعبان رنونت (X)
عند الحصاد "حزماً من القمح مع دواجن وخيار وبطيخ وخبز
وأشياء أخرى من الفاكهة . وفي أسيوط يقدم كل شريك في
الزراعة للمعبود المحلى "واوات" بشائر محصوله . ومما لا ريب
فيه ، أن المعبود المحلى في كل جهة كان يتلقى مثل هذا القرّبان .
وكان الملك نفسه يقدم حزمة من القمح للمعبود "مين" Min إله
الخصوبة أمام حشد كبير من الأهالي يقام في حفل يقام في
الشهر الأول من موسم شمر" (ص ١٦٢) . ولأهمية هذا الحفل
نقتبس وصف ختامه :

"إن توليّة ملك تقى محبوب من الآلهة كفيّلة بأن تُضفى
على أرض مصر كل أنواع الخير والبركات ، وقد آن الأوان
لتمجيد خصوبة البلاد . فوضعت التماثيل على الأرض ، وكون
اجتمعون دائرة حول الملك والملكة . وقدم أحد الموظفين منجلاً
للملك من النحاس كُفّت بالذهب وباقة من الغلال بوتى Boti

(X) ينسب ولیم نظیر : "الريف المصرى القديم : عاداته وتقاليده" ، اخترنا للفلاح ، العدد ٧٣ ،

يوليو ١٩٧٢ (ص ٥٢) شهر برمودة القبطى (شهر الاحتفال بشم النسيم) إلى هذه الإلهة .

لا تزال الأرض التي أنبتته عالقة في جذوره . وكان هذا مثالاً مصغراً للحقل الممتد إلى أبعد حدود البصر من البحر حتى الشلال : يقطع الملك السنابل من أعلاها كما كان يفعل حاصدو إقليم طيبة ، بينما ينشد أحد الكهنة نشيداً لمين Min المقيم في الحقول المنزرعة" (ص ٣٩٣) .

وبالمثل ، سنجد أن الإله أوزوريس ، وهو من نعرف صلته بالزراعة والخصوبة والبعث ، يدخل في ممارسات ، أو بالأحرى كان يُستحضر في ممارسات ، لها أهميتها في حديثنا الحالي . فقد عثر الأثريون - ضمن المعدات الجنائزية - على ما يُسمى "الأوزيريات النابتة" ، وهي عبارة عن إطارات من الخشب على شكل أوزيريس "محنطاً" وبداخلها كيس من القماش الخشن . كان يملأ هذا الكيس بخليط من الشعير والرمل . يُسقى بانتظام لمدة عدة أيام ، فكان ينبت الشعير وينمو كثيفاً وقوياً ، وعندما يصل طوله حوالى اثني عشر أو خمسة عشر سنتيمتراً كان يُجفف ثم تُلف الأعواد بما فيها في قطعة من القماش .

وكانوا يأملون بهذا العمل حث المتوفى على العودة إلى الحياة ؛ إذ إن أوزوريس قد نما بهذه الطريقة وقت بعثه من بين الأموات ، وفي العصور السابقة كانوا يحصلون على هذه النتيجة نفسها بوضع جرار مكونة من قطعتين داخل المقبرة . القطعة الأولى الداخلية تحتوى على كمية من الماء والقطعة الأخرى الخارجية كانت ذات ثقب توضع بها بصلة من نبات

اللوتس ومن ثم تمتد جذور النبات وتتخلل الثقوب وتصل إلى الماء وتبت منه سيقان . من عنق الجرة الوحيد أو الفتحات الثلاث ويزدهر . وكانت هذه العادة شائعة الانتشار في عهد الدولة الوسطى ، ولكنها تركزت ، منذ أن اتبعت طريقة "الأوزيريات النابتة" . فاللوتس هو نبات رع . وكان هذا انتصاراً جديداً لعبادة أوزيريس على العبادة القديمة ، وهى عبادة الشمس " (ص ٤٤٠) .

وبالمثل ، سنجد إشارات أخرى لما كانت الخضروات والأشجار تلقاه من رعاية شعائرية ، شاهدُها الرسوم التى تصور "الأزواج والرجال والنساء منفردين أو مزدوجين يدنون فى احترام من شجرة الجميز وأيديهم مبسوطة لجمع المياه التى تصبها" (ص ٣٧٥) .

كما سنجد وصفاً للكيفية التى كانوا يخرجون بها فى أعيادهم ، فكانوا "يركبون القوارب ومعهم نساؤهم- يحملن الصاجات- والرجال لا يكفون طوال الطريق عن الغناء والرقص وتبادل الدعابات مع من يصادفونهم فى الطريق ، ويقال إنهم خلال العيد كانوا يشربون كميات وفيرة من النبيذ تفوق ما كانوا يتناولون طول العام" (ص ٤٧)

والشاهد من هذه الإشارات ، أنه كان يجرى احتفال فى موسم الحصاد ، وكانت تتم أثناءه ممارسات وشعائر تدور حول استجلاب الخصوبة ودفع الجذب . كما نستبين أن القمح والخس

والبصل والجميز والفاكهة والدواجن والخبز والزهور، فضلاً عن عناصر الماء والنار، كانت مواد شعائرية يُحتفى بها في ممارساتهم، كما يتضح لنا أن فكرة استنبات البذور لها روابطها الشعائرية أيضاً. كما تبدى لنا أن المواكب الاحتفالية كانت من بين برامج الاحتفال، وكذا الاحتشاد للخروج في نزاهات غنائية مرحة وخاصة على سطح مياه النيل.

ولكن، ماذا جرى لهذه الاحتفالات وشعائرها في الأزمان التالية؟

نعتزف أننا لم نتقصّ كل المصادر في العهد التالي، وإنما اقتصرنا على اختبار وجود هذه الاحتفالات في مصر العصور الوسطى، بعد أن مر عليها قرون من التثاقف والامتزاج الواسع والتبدلات، وخاصة في الجانب الثقافي. وللأسف، لا نملك مصادر تعطينا تصورات عن العناصر الثقافية المتلافة. وخاصة ما يوضح جانب المعتقدات والممارسات الشعبية لدى الوافدين. وعلى الرغم من أن شذرات المادة التي وردت عن العرب الأقدمين تدل على أنهم كانوا يقومون بممارسات وشعائر طقوسية لدفع القحط والعقم واستجلاب الخير والخصوبة، إلا أنها لا تشرّف في حدود المادة المعروفة لنا حالياً- عن تواصلها في ممارساتها الشم نسيمية. رغم أن لدينا يقين بوجود غير قليل من العناصر المشتركة في نسيج الثقافة الشعبية في أرجاء الوطن العربي. على أى الأحوال، فقد اعتمدنا- لاختبار تواجد الاحتفالات

الشم نسيمية- على "الخطط المقريزية"، ودراسة (لم تنشر بعد) للدكتور قاسم عبده قاسم عن بعض مظاهر الحياة اليومية في مصر في عصر سلاطين المماليك. (وقد اعتمد فيها بالإضافة إلى الخطط المقريزية (X) على مصادر أخرى مثل: مدخل ابن الحاج، ونجوم ابن تغرى بردى، وتاريخ ابن الفرات، وبدائع ابن إياس). ولم نجد في هذه المصادر إشارة إلى شم النسيم بالاسم. ولكننا وجدنا إشارات إلى أيام من الفترة الاحتفالية الشم نسيمية، على أنها من أعياد القبط، وإن شارك فيها عامة المسلمين: وهذه الأيام هي:

"خميس العهد" ويعمل قبل الفصح بثلاثة أيام. وسُنَّتهم فيه أن يملأوا إناءً من ماء ويزمزمون عليه، ثم يغسل للتبرك به أرجل سائر النصارى. ويزعمون أن المسيح فعل هذا بتلامذته في مثل هذا اليوم، كى يعلمهم التواضع، ثم أخذ عليهم العهد أن لا يتفرقوا وأن يتواضع بعضهم لبعض. وعوام أهل مصر في وقتنا يقولون خميس العدس، من أجل أن النصارى تطبخ العدس المصفى. ويقول أهل الشام خميس الأرز وخميس البيض. ويقول أهل الأندلس خميس أبريل، وأبريل اسم شهر من شهورهم. وكان في الدولة الفاطمية تضرب في خميس العدس هذا خمسمائة دينار فتعمل خرايب تفرق في أهل الدولة

(X) طبعة بالأولسيت مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، وبدون تاريخ.

برسوم مفردة، كما ذكر في أخبار القصر من القاهرة عند ذكر دار الضرب من هذا الكتاب. وأدركنا خميس العدس هذا في القاهرة ومصر وأعمالها من جملة المواسم العظيمة. فيباع في أسواق القاهرة من البيض المصبوغ عدة ألوان ما يتجاوز حد الكثرة، فيقامر به العبيد والصبيان والغوغاء، وينتدب لذلك من جهة المحتسب من يردعهم في بعض الأحيان. ويهادى النصارى بعضهم بعضاً ويهدون إلى المسلمين أنواع السمك المنوع مع العدس المصفى والبيض. وقد بطل ذلك لما حلّ بالناس وبقيت منه بقية. "سبت النور" وهو قبل الفصح بيوم. ويزعمون أن النور يظهر على قبر المسيح بزعمهم في هذا اليوم بكنيسة القيامة من القدس فتشعل مصابيح الكنيسة كلها وقد وقف أهل الفحص والتفتيش على أن هذا من جملة مخاريق النصارى لصناعة يعملونها وكان بمصر هذا اليوم من جملة المواسم ويكون ثالث يوم من خميس العدس ومن توابعه ثم الخطط، (ج ١، ص ٢٦٦).

وينقل الدكتور قاسم إضافة لابن الحاج توضح أن النساء كانت تزحم الأسواق - في هذه المناسبة - ليشترين الملابس ويبتنن البخور والخواتم.

بعد هذه الإشارات حول هذين اليومين توقفت المصادر، غير أننا نلاحظ أن عيداً آخر، وهو عيد النوروز (عيد رأس السنة القبطية)، كان يحتل مكانة أوسع، وسنورد وصفاً للاحتفال

بهذا اليوم لما وجدنا فيه من عناصر احتفالية قريبة من احتفالاتنا الشم نسيمية، ولا ندرى هل ترحزت هذه العناصر إلى شم النسيم نتيجة للتقلص الذى اعتراه كعيد جماهيرى واسع، أو أن ما جرى كان العكس، أو أن هذه العناصر والممارسات سمة مشتركة فى الاحتفالات الطقسية المرتبطة بالتحويلات الموسمية؟ فهذه واحدة من المشاكل المعلقة فى هذا الموضوع، والتى تتطلب زاوية من الفحص والدراسة.

كان من مظاهر الاحتفال بعيد النوروز الطواف فى مركب صاخب حول شخص يركب حماراً وقد دهن وجهه بالدقيق أو الجير، ويضع لحية مستعارة، ويرتدى ثوباً أحمر أو أصفر، وعلى رأسه طرطور طويل، وحوله الجريد الأخضر وشماريخ البلح، وقد أمسك بيده دفترأ. ويطوف هذا المركب فى شوارع القاهرة، ويطرق أبواب البيوت ويدخل الأسواق، ويمر على الدكاكين لتحصيل النقود من الناس على شكل إتاوات. ومن يمتنع عن إعطائهم يتعرض لكلامهم الفاحش ويصبون عليه أكثر من ذلك، كذلك كان العامة يقفون فى الطرقات يتراجمون بالبيض ويتضاربون بأنطاع الجلود ويتراشون بالماء، فلا يستطيع أحد أن يخرج من بيته. كما كان الأعيان يفعلون الشيء نفسه فى منازلهم وبساتينهم، ولم يكن لأحد الحق فى الشكوى مما قد يتعرض له من أذى فى ذلك اليوم (قاسم، ص ١٨).

على أى الأحوال، فإن العناصر الاحتفالية، التى قرأنا عنها

فى مصر العصور الوسطى، والتى تجرى يومى خميس العهد وسبت النور، وإن لم يرد منها ذكر لشم النسيم أو يوم الاثنين الخاص به، إلا أنها تقريباً من دائرة الفترة الشم نسيمية، ومن بعض العناصر والممارسات التى تجرى خلالها. وتصلنا بالشعائر ذات الطابع الطقسى، للتطهير وجلب الخصوبة ودفع المرض، التى لاحظناها فى الممارسات الاحتفالية الفرعونية بدرجة، وفى الممارسات الشم النسيمية بدرجة أخرى.

وقد يكون لنا أن نحذر من نواتج التخمين فى تحولات هذه الظواهر وتبدلاتها مع تبدل العصور وتغيرها، أما ما نستطيع أن نجيب عنه فهو عمليات التغير والتحول التى تعترى الاحتفال الشم النسيمي، وما يجرى فى إطاره من ممارسات ومظاهر، بناء على استقرائنا الميدانى.

صراع الاحتفال الحالى

لقد كشف لنا عملنا الميدانى أن الكثير من عناصر الاحتفال بالدائرة الشم النسيمية ببورسعيد قد تعرض للتقلص والخفوت بل والتلاشى. وعندما توجهنا للإطار الأوسع على مستوى الوطن تبين لنا، بالمثل، أن هذه العناصر تلقى عمليات من التغير، والصراع الذى يهددها بالإزاحة أو الإلغاء. وكثيراً ما أفاد رواتنا: أن هذا لم يعد يحدث فى أيامنا، وإنما كان يجرى فى الجيل الماضى أو الأسبق. وظهر من استعراضنا لتفاصيل الاحتفالات أن العناصر الاحتفالية يختلف توزيعها بين الأقاليم

كما تختلف درجة سيورتها وذيوها من منطقة إلى أخرى .
ويبدو أن عوامل التغير تؤثر على الاحتفال وعناصره ،
متخذة أحد المناحي التالية :

١- التجديد فى الظاهرة أو الممارسة ، ولكن فى اتجاه تقويتها
وتثبيتها .

وقدر رأينا- كشاهد على ذلك- لدى البورسعيدين مأكولاً
يسمى "المانجا أونا" ، وهو فطائر صغيرة يلصق بسطح كل واحدة
منها بيضة ملونة . وواضح أنها بذلك أصبحت بديلاً لكل من
الفطائر والبيض الملون على حدة . فضلاً عن أن تصنيعها فى
السوق الراهنة وإتاحتها للبيع على نطاق واسع يقدم بديلاً
عصرياً يسائر اقتصاديات السوق الراهنة بالمدينة . ودعك مما قد
توحى به مجازة "الموضة" تأثراً بالإفرنج الذين كانوا يستوطنون
المدينة ويحتفلون بعيد الفصح بأمثال هذه الفطائر .

٢- التعديل بتحويل الظاهرة ودمجها فى سياق آخر .
وشاهدنا على ذلك ، إقامة احتفال بمولد ولى من الأولياء
الحليين فى يوم شم النسيم نفسه . وبذلك تصبح ساحة الولي
هى بؤرة الاحتفال ، ومظاهر العيد وألعابه وفسحته تجرى فى
رحابه . ومثال ذلك مولد أبى هريرة بالجيزة .

٣- الإلغاء والنفى .

ولقد قابلت من الرواة ، كما عاينت فى أطوار عمرى ومن
خلال المعاشة ، ما يكشف كيف توقف غير قليل من المناطق

والأفراد عن المساهمة فى احتفالات شـم النسيم كُلياً، أو جزئياً؛ كأن يسمح لأولاده بالفسحة فقط، وقد يبدل الأولاد أنفسهم هذا السماح بالاختصار على التوجه لمشاهدة السينما.

وفى هذا المقام، نواجه مشكلة جديدة من مشاكل البحث فى هذا الموضوع. فقد لاحظنا- فى عملنا الميدانى- مناطق قليلة لا تحتفل بشـم النسيم كلية. لكننا وجدنا أنها، هى نفسها، تحتفل بعاشوراء احتفالاً خاصاً يتضمن عناصر احتفالية تنتمى إلى دائرة شـم النسيم الاحتفالية. ولا نريد أن نتسرع بالحكم بأن بعض المظاهر الاحتفالية لشـم النسيم قد ترحزحت وانتقلت إلى عاشوراء، ويغرى بهذا القول أن المناسبتين تنتميـان إلى مناسبات الانتقالات الموسمية، ومن هنا يسهل تصور انتقال الظواهر من إحداهما للأخرى بسبب مقاومة أو طرد جـرى له. وعاشوراء ترتبط برأس السنة الهجرية، الاحتفال بها له جذوره المـوغلـة فى القدم، فضلاً عن أن مناسبة استشهاد الحسين حولها الانقلاب السنـى- على يد صلاح الدين الأيوـبى- من مناسبة حزينة إلى مناسبة فرحة.

والمناطق التى قطع لنا رواتنا أنهم لا يحتفلون بشـم النسيم نعرف منها حتى الآن سيوة وبعض نواحي النوبة. فالنوبة القاطنون جزيرة غرب أسوان لا يحتفلون بشـم النسيم، ولكنهم يحتفلون بعاشوراء على النحو التالى:

تتوجه البنات إلى شاطئ النيل حاملات "أطباقاً" بها "مغلى".

ويُعد هذا "المغلى" بسلق ثمار البلح الجافة فى ماء مغلى . وعند شاطئ النيل تغسل الفتيات وجوههن من ماء النهر ، ثم تلقين بالبلح فى مجرى النيل ، وعند عودتهن تملأن الأطباق من ماء النيل ، كما يحضرن معهن حشائش خضراء من النابتة على الشاطئ أو جريداً أخضر يعلقنه على أبواب بيوتهن . وعادة يُرش الباب الخارجى للمنزل بشيء من هذا "المغلى" ، وربما استبدل "المغلى" بالأرز المطبوخ مع اللبن والسكر ، وتجرى معه الممارسات السابقة نفسها .

أما الأولاد فيشعلون مشاعل يلعبون بها ويطوحون بها حولهم ، ويصنعون بها دوائر حول أنفسهم . وهذه المشاعل تكون عادة من "جرجس" الساقية القديم . وجرجس الساقية حبال غليظة تُجدل من القش أو خوص السَّعف ، تربط بها الأجزاء الخشبية العلوية للساقية . ويغنى الأولاد وهم يلعبون أغنية معناها :

يا بركة عاشوراء

لتظلى حتى العام القادم

ويحتفل السيويون بعاشوراء فى صورة قريبة من الصورة السابقة مع تبديل البلح المغلى أو الأرز المطبوخ باللبن والسكر بحلوى من الأذرة . ويتخذ الأولاد مشاعلهم من جريد النخيل الذى يضاف إليه مواد مشتعلة كالخرق المشبعة بالنزيت ، ويدورون بمشاعلهم مغنين :

عیدی عیدی
یا حمودی
یا جریده
یا بصباصة
عاشورا یغلی
إجّانا
شالله یجوز
جیف انا
با إمبراک یا ستنجیلة
آل کال تنفر یحمیله .

ومعانی هذا الغناء تدور حول مناشدة العید، عاشوراء، الذی یزعم الرحیل ألا یرحل، والتمنی أن یعود فی قابل ویلقى المحتفلین، ومناداة الجریدة (جریدة الشعلة)، وأبا مبارک (الذی یقوم بتکحیل الأولاد یوم عاشوراء) للاحتفال بالعید الذی سیجعل النخیل محملاً بالبلح الجید الکثیر .

وهذه الصور الاحتفالية، والممارسات الّتی تجری فیها، والمعانی الّتی تتردد خلالها، تنقلنا إلى دائرة الممارسات الشعائریة الّتی تتغیا جلب الخصوبة ودفع الحُل . وهذا ما حدا بنا للقول بقرابتها من الاحتفالات الشم النسیمیة .

إلا أننا لما سألنا رواتنا عن شم النسیم أجابوا فی قطع "شم النسیم مش لنا" وهم یعلنون بذلك أنهم لا یحتفلون به لأنه

ليس عيداً إسلامياً .

وهذا ما يعود بنا إلى الصراع الذى يلقاه الاحتفال بشم النسيم فى المناطق التى يوجد بها ، والذى يتهدده لا بالتعديل والتحول فحسب ، بل بالإلغاء والنفى الكامل .

وشاهد الحال ، أن عادة الاحتفال بشم النسيم وممارساته لقيت - ولا تزال تلقى - حملة من المتدينين الذين ينددون بها باعتبارها احتفالاً بعيد وثنى ، أو على الأقل عيداً غير إسلامى . ومن هنا نفهم ظهور القصص والأساطير التى تنتشر لتثبط عن المشاركة فى هذه الاحتفالات وتحض على نبذها . ومن ذلك تفسير اشتقاق اسم "شم النسيم" بأنه جاء من عبارة "شمينا نفسنا" التى أطلقها الكُفَّار عندما تروى الرسول يوم الاثنين ، ومن ثم أصبح الاحتفال بيوم الاثنين ذاك عادة متمثلة فى يوم شم النسيم . وبالمثل وجد "الخماسين" أصلاً له من ضم الكلمتين "خم" (بمعنى تعفن وفسد) "وسين" وهى اسم أحد الخواجات (الكفرة ، الأجانب) ، وكان قد مات فى هذا الوقت من السنة ، وترك جثمانه حتى تعفن . وحتى ما كُول مستحدث - كما رأينا - مثل "المنجا أونا" يروى أن فطيرته تُعجن بدم أولاد المسلمين ، وما البيض الملون الذى يُوضع على سطح الفطيرة إلا للتصويه عن هذا الدم . وربما يتصل بهذه القصة ما كان يروى لى فى طفولتى ، لكى لا أبعد - أنا وأقرانى - كثيراً فى نزهتنا الشم النسيمية ، من أن الكفرة يخطفون الصغار ويذبحونهم ويعجنون بدمهم فطيرة يأكلونها فى يوم عيدهم ويوافق شم النسيم .

وقد وافقت هذه الحملة، والتي تركز على أسس دينية تهدف إلى تنقية العقيدة وتصفية ممارسات معتنقيها، تغييراً في أسلوب الحياة وتحولاً في أشكال الإنتاج وعلاقاته. وقد ألح إلى هذا العامل الأخير رواتنا بعبارات أشرنا إليها فيما قبل وفحواها: انشغال الناس بهموم معاشهم وازدياد أعباء الحياة ومطالبها، وهذا صحيح تؤكد مشاهدتنا وملاحظاتنا من أن التغيير يبدأ من الممارسات ذات الطابع المهرق مالياً، والتي ترتبط بالتركيب العائلي القديم. ففي معظم الحالات بدأ التخلص من العادات الشم النسيمية بالتوقف عن اعتبار شم النسيم "موسماً" يتهاذى فيه الناس. وتتدرج الممارسات فى التقلص، حتى إننا لم نعد نجد ما هو متفق عليه وشائع بين سائر احتفلين إلا مظهرين:

١- تناول مأكولات مخصصة (الفسيح، البصل، الخس).

٢- القيام بالتنزه والفسحة.

ولعل هذا يفسر لنا كيف تقلص الاحتفال بشم النسيم فى بورسعيد، ويجعلنا ندرك الحالة التى أصبح عليها ونحسن فهمها.

الدمية فى الدائرة الشم النسيمية

غير أن وضع الاحتفالات الشم النسيمية ببورسعيد يتداخل معه الاحتفال بالدمية، وتستحوذ الدمية على معظم نشاطات احتفلين. وقد يضاف هذا العامل إلى الأسباب الآنفه والداعية

إلى تقلص المظاهر الاحتفالية والممارسات الأخرى بموطنها .
وبالبادى أمامنا أن الاحتفال بشم النسيم ودائره فى
بورسعيد قد أخذ يتقلص ليتمر كز حول المظهرين المهيمنين :
١- الاحتفال بالدمية والنار .

٢- الاحتفال بالفسحة وأكل المأكولات الشم نسيمية .
ونلاحظ أن المظهرين يتسمان بأنهما جماعيان ؛ أى يمارسان
بواسطة احتشاد جماعى كما أنهما تجميعيان ، أى أن العناصر
الاحتفالية تتكشف فيهما . فالاحتفال الأول تجميع وتكثيف
للممارسات الخاصة بدفع الخمول والوخم ، وأما الثانى فهو
تجميع وتكثيف للممارسات الخاصة باستجلاب الحيوية
والصحة . ومن هنا كان تعاقب هذين الاحتفالين . ومن هنا كان
شرط إتمام الاحتفال الأول فى الساعات الأولى ، وقبل شروق
شمس يوم الاحتفال الثانى .

ولم تأت الملاحظة السابقة اعتسافاً ، وإنما استخلصناها من
فحص الإطار الاحتفالى الذى يجرى فيه هذان المظهران .
وبالتحرى داخل المجال الكاشف عن وظيفة الدمية ودورها الذى
تؤديه خلال هذه الاحتفالات .

إن الدمية تحيا وتلقى نهايتها داخل إطار هذه الدائرة الشم
النسيمية . هذه الدائرة التى تدور حول محور ينتظم الممارسات
والمظاهر التى تجرى داخلها ، وهذا المحور يتغيا تحقيق منافع
ثلاث .

١- التطهر من الأدران .

٢- دفع الأمراض والخمول .

٣- استجلاب الصحة والحيوية .

الدمية /الوخم

إن وضع الدمية داخل الدائرة الاحتفالية لشم النسيم ، وفي محيط عالمها الشعائري والطقوسى ، هو ما يكشف لنا عن وظيفة هذه الدمية ودورها داخل هذا السياق .

فعندما يتم صنع الدمية ، وتعليقها قبيل شم النسيم على شرفات البيوت وعلى أسوار سطوحها وفي الشوارع التى تتخللها ، فكأنما يكون ذلك لكى تمتص - وفقاً لمبادئ السحر التشاكلى - جرائم الخمر والخمول والمرض من المنزل والشارع .

وعندما تسير زفة الدمية فى استعراضها المركبى يكون إشهاراً للعلاقة التى نشأت سحرياً بين الدمية والخمر والمرض ، وهذا يفسر المعاملة المركبة التى تلقاها الدمية خلال الزفة والأطوار التى تمر بها أثناءها .

وعندما تُشعل النيران (وهى نيران طقوسية) وعندما توقد بالخلفات القديمة (وهى مواد طقوسية أيضاً) وعندما تُلقى الدمية إلى هذه النيران ، فما هذا إلا تكريس جماعى للتخلص السحري من مسببات الخمر والخمول والمرض التى تلبست الناس ومساكنهم فى العام السابق ، وتدشين لعام جديد موفور النشاط والصحة والحيوية .

(ملحق)

استكمالاً للفائدة رأيتُ أن ألحق بالدراسة السابقة مُرشداً للجامع الميدانى لموضوع "احتفالات شم النسيم". وقد صمّمته لكى يكون هادياً يستعين به الجامع الميدانى عند قيامه بجمع البيانات والمعلومات والأوصاف بتدوينها أو تسجيلها من موقع العمل الميدانى أو مكانه المحدد.

ومثل هذا "المُرشد للجامع الميدانى" أداة منهجية ضرورية للعمل الميدانى، وذلك حتى يتحقق الحد الأدنى من ضمان استقصاء جوانب الموضوع الذى يجرى الجمع الميدانى بخصوصه. فضلاً عن أنه عندما يجرى جمع ميدانى للموضوع نفسه بواسطة أكثر من جامع ميدانى واحد، فإن التزام الجامعين "بمُرشد واحد يُصبح لا غنى عنه لتحقيق قدر مشترك من الانضباط فى عملية الجمع، ولتأمين التماثل فى متابعة تفاصيل موضوع الجمع الميدانى. أما بالنسبة للجامع الميدانى الذى يشرع فى عملية الجمع وقد لا يكون على دراية كافية بجوانب موضوع الجمع، أو لم يكن منتبهاً إليها من قبل، فإن وجود مثل هذا "المُرشد" يوفر للجامع الميدانى معرفة أولية ضرورية لضمان استقصاء جوانب موضوع الجمع الميدانى.

لكن قبل أن نبدأ فى إيراد "مُرشد الجامع الميدانى" لموضوع احتفالات شم النسيم، أود أن أضع أمام الجامع الميدانى اعتبارين أساسيين لا بد أن يكونا محل اعتبار عند استخدامه لهذا

"المُرشِد" أو الاهتداء به :

١- الجامع الميداني على بَيِّنَة - ولا شك - من أن تداخل عناصر موضوع الجمع الميداني ، وتكاملها مع سائر مُكوِّنات الثقافة الشعبية ، أمر في غنى عن مزيد من التأكيد عليه . ومن ثم ، فإن تقسيم موضوع الجمع الميداني إلى فقرات وعناصر وأسئلة ، وما إلى ذلك ، ليس إلا وسيلة دراسية تضمن منهجية الجمع وانضباطه وتؤمِّن الحد الأدنى من تقصّي موضوع الجمع الميداني . وعند تطبيق هذا "المُرشِد للجمع الميداني" ، يجب على الجامع أن يتجنب تلاوة فقرات المُرشِد أو قراءة أسئلته على الإخباري ، وإنما المأمول - كما نُكرّر كثيراً - أن يستوعب الجامع كل فقرة في ذهنه ثم يجري حوارَه مع الجامع مُستخدماً رؤوس موضوعاتها الفرعية وعناصرها كنقاط يركز عليها في انتقالات متابعة موضوع العمل الميداني ، من جهة ، وفي إنعاش ذاكرة الإخباري ، من جهة أخرى .

٢- مراعاة تمايزات المادة المجموعة ميدانيا وتبايناتها وفقا لتمايزات أبناء الجماعات المحلية وتباين ظروفهم واختلاف الفترات الزمنية التي وجدت فيها هذه المادة . ولهذا نذكر الجامع بالانتباه إلى هذه الفروق وضرورة استيضاحها عند السؤال ، مع مراعاة أن يذكر اجابات كل منها على حدة :

× الفروق الناتجة عن تغير الزمن : ما يجري الآن ، في أيامنا هذه .

- ما كان يجرى منذ مدة ، متى بالتقريب ؟
- × الفروق الناتجة عن اختلاف الطائفة أو الديانة .
- × الفروق الناتجة عن اختلاف النوع (ذكر ، أنثى) .
- × الفروق الناتجة عن اختلاف الأعمار (الكبار ، الشباب ، الصبية ، الأطفال) .
- × الفروق الناتجة عن اختلاف المهن .
- × الفروق الناتجة عن اختلاف الوضع الاجتماعى (الأعيان ، العقال ،) .
- × الفروق الناتجة عن اختلاف الموطن (الريف ، البادية ، الحضر ،) .

مُرشد للجامعين الميدانيين للمادة المتصلة بالدائرة الاحتفالية لشم النسيم

أولاً: الفقرة الاحتفالية:

- ١- اذكر الأيام السابقة على يوم شم النسيم- أو التالية له-
التي يتم فيها القيام بممارسات مخصوصة !
- ٢- صف الممارسات الخاصة بكل يوم على حدة؟
- ٣- ما الاسم الشائع لكل يوم من تلك الأيام؟
- ٤- ما تفسير أبناء المجتمع المحلي لذلك الاسم وما يرتبط به
من ممارسات؟

مثال لتلك الأيام وبعض تسمياتها :

- ١-الأحد الواقع في الأسبوع السابق على شم النسيم : (أحد
السعف)

٢-الاثنين السابق ليوم شم النسيم : (اثنين العصيدة)

٣-الثلاثاء السابق ليوم شم النسيم : (ثلاث الدم)

٤-الأربعاء السابق ليوم شم النسيم : (أربع أيوب)

٥-الخميس السابق ليوم شم النسيم : (خميس العهد)

٦-الجمعة السابقة ليوم شم النسيم : (الجمعة الحزينة)

٧-السبت السابق ليوم شم النسيم : (سبت النور)

٨-الأحد السابق ليوم شم النسيم : (أحد القيامة)

٩-الاثنين يوم شم النسيم : (الخماسين)

١٠-الثلاثاء التالى .

ثانيا : عناصر أساسية يجرى التعامل معها أثناء هذه الفترة

الاحتفالية :

وضع أشكال هذا التعامل وتفسير أبناء المجتمع الخلى له :

١-الماء

أ-رش الماء داخل المنزل ، أو خارجه (أمامه) أو على عتبه ؟

ب-الاستحمام فى مجرى مائى ، أو داخل المنزل ؟

ج-غسيل أشياء (مثل الملابس) ؟

د-تعاملات أخرى ؟

أ-إشعال نار (بالشارع أو

٢-النار

بالمنزل) ؟

ب-حرق أدوات أو أثاث قديم ؟

ج-إحراق نباتات عطرية أو بخور ؟

د-اللعب بشعلات من النار أو

الطواف بها ؟

هـ-حرق دمىة أو عروسة من

القماش المحشو؟

و-الربط بين إشعال النار و حرق
البراغيث؟

أ-الاستحمام بالعرعر أو الشدب؟
ب-الفطس فى الماء مع وضع بصلة
على الرأس؟

ج-استنبات حبوب (مثل: الحلبة
أو الفول أو البصل؟
د-تعليق أغصان صفصاف أو
جريد على الأبواب؟

هـ-تعليق بصل أو ثوم؟ أين؟
و-تعليق عروسة القمح
(الفريك) - (أين)؟
س-أكل الخس، البصل الأخضر،
الملانة...؟

أ-تلوين البيض؟
ب-أكله (هل يُشترط عدد
معين)؟

ج-التقاذف به
د-الرهان عليه (المطاقشة)
الفسيح، الملوحة، المقدد،

٣-النبات الأخضر

٤-البيض:

٥-السّمك المملح

الرنجة،....؟

٦- مواد أخرى؟

ثالثا: أكلات خاصة أثناء هذه الفترة الاحتفالية:

- هل يتم إعداد أو تناول أكلات خاصة خلال الأيام السابقة على شم النسيم أو أثنائه أو بعده؟

مثلا: -فى بعض المناطق كانت تعد وجبة من العدس لتناولها يوم الخميس السابق على يوم شم النسيم.

-فى بعض المناطق يخصص لكل فرد دجاجة يتناولها صباح شم النسيم.

-فى مناطق أخرى تعد أنواع من الفطائر والحلويات ... الخ.

رابعا: ممارسات خاصة تتم أثناء هذه الفترة الاحتفالية:

-هل يلتزم بأداء ممارسات خاصة خلال الأيام السابقة على شم النسيم أو أثناء الاحتفال به أو بعده؟

مثلا:- يسمى السبت السابق على شم النسيم بسبت النور فى بعض المناطق ويلتزم أبناء المجتمع الحلى بتكحيل عيونهم.

-يضع بعض الناس بصلة تحت رؤوسهم عند النوم فى الليلة السابقة على شم النسيم.

خامسا: موسم خاص:

-هل يعتبر يوم شم النسيم، أو أى يوم من أيام هذه الفترة الاحتفالية، موسما:

-يتبادل الأقرباء الهدايا؟

- يرسل ولى الأمر "زيارة" للبنات والأخوات المتزوجات؟
- يتم "الترسعة" فى الوجبة الرئيسية للأسرة؟
- يتم إعداد مطهيّات أو مخبوزات أو حلويات مخصوصة؟
- صف ما يجرى من مراسم والتزامات متبادلة، وكذا تفصيل الأشياء والمواد المستعملة!
- سادساً: التجمّعات والمواكب:**
- هل يتم عمل تجمع، أو السير فى موكب، يوم شم النسيم أو فى أى يوم من أيام هذه الفترة الاحتفالية؟
- عند إشعال ولعة النار؟
- عند رش الماء؟
- لعمل زفة؟
- للخروج للنزهة؟
- هل تتضمن فقرات الاحتفال أجزاء تمثيلية؟
- أو أجزاء تنكرية (صبغ الوجه، وضع شعر أو حية مستعارة، لبس ملابس غريبة، وشم الجسم وتلوينه... الخ).
- سابعاً: فُسحة شم النسيم:**
- ١- ترتيبات الخروج لغرض الفسحة.
- ٢- المأكولات التى يتم تناولها أثناء الفسحة.
- ٣- الملابس الجديدة.
- ٤- هل يشترط أن تتم الفسحة فى الحدائق أو بين المزروعات أو فى مكان بعينه؟

٥- هل لابد أن يكون مكانها بجوار مجرى مائى (على شاطئ النيل، ترعة، ...) ؟

٦- هل يفضل التنزه فى قوارب تعبّر هذا المجرى ؟

٧- ما أنسب الأوقات للبدء فى الفسحة ؟

٨- وما أنسب الأوقات للعودة منها ؟

٩- هل يشترط على المشارك فى الفسحة أن يجلب معه عند عودته شيئاً مما كان موجوداً أثناء ممارسات الفسحة (مثلاً : بعضاً من المأكولات، أزهار، ... الخ) ؟

١٠- هل توجد مظاهر ترفيه وترويح أخرى، أثناء الفسحة أو بديل لها ؟

١١- كيف يتم الاحتفال داخل المنزل لمن لا يحتفل خارجه أو من لا يشارك فى الفسحة ؟

ثامناً : التعبيرات الفنية المصاحبة :

- دَوْن الأغاني والأقوال والأدعية التى يجرى ترديدها أثناء هذه الفترة الاحتفالية ، وخاصة عند ممارسة شعائر التجمع أو القيام بإجراءات : رش الماء ، وضع البصل ، إشعال النار ، احتشاد التجمع ، دورة المركب ، الخروج للفسحة ، ... الخ .

- صور الأشكال والرسوم ومعالم الاحتفال .

- سجّل وصور فقرات المواكب ومظاهر التجمع .

العريس ملكاً×

تقصّ إحدى الحكايات الشعبية أن شاباً عاش زمناً مع بعض الشيوخ في بيت مغلق دون أن يعرف غوامض عالمهم. ولما أراد أن يكتشف سرهم فتح باباً، كان موصداً، فوجد نفسه في فضاء رحب، ثم حط رخ وحمله إلى جزيرة وراء البحر. وعلى ساحل الجزيرة وجد موكباً من الحسان يتقدم إليه. ولما اقتربن منه، هتفت به البنات:

"أنت الملك العريس!!"

قد يكون هذا الهتاف متمشياً مع سياق الحكاية. وهو كذلك بالفعل. لكننا نريد أن نتجاوز سائر الحكاية، بعناصرها بالغة التكشيف، وبنائها المحكم المشبع بالدلالات. وسنقف عند الهتاف بمنطوقه المجرد:

"أنت الملك العريس!"

ذلك أن هذا الهتاف يشير مجموعة من التدايعيات تذكرنا بممارسات تجرى - أو كانت تجرى - في احتفالات الزواج في

× التراث الشعبي، العدد السادس، السنة الثامنة، بغداد، ١٩٩٧.

بيئتنا الشعبية، وهذا يدفعنا للقول بأن هذا الهتاف مأخوذ من "أصل واقعي" انبنى عليه الاستعمال الفنى الوارد فى الحكاية المذكورة.

كيف يتأتى ذلك ؟

وما هو ذلك الأصل الواقعى ؟

بفحص الممارسات التى تجرى بمناسبة العُرس سنجد أن هناك جانباً أساسياً فى الاحتفالات الزفافية يقوم على تكريم العريس وتنصيبه ملكاً. ويجرى ذلك على ثلاث مراحل : الأولى فى ليلة الحنة، والثانية : فى يوم الزفاف، والثالثة : فى اليوم التالى للزفاف.

فى ليلة الحنة :

فى ليلة الحنة- فى الفيوم- يقوم العريس، مصحوباً بأصدقائه، بدورة فى القرية "لقة" يمر فيها على بيوت أقاربه ومحبيه ومعارفه يدعوهم لحضور احتفالات الفرح وللانضمام إليه، وإعلامهم بمكان وتوقيت التجمع، ثم يتوجه إلى بيت أهل العروسة حيث يتناول العشاء هو وجماعته، وقد روى بعض الإخباريين أن بقية الاحتفال كانت تتم- قديماً- عند أهل العروسة. أما الآن فقد تغيرت المراسيم وأصبح جمع العريس ينتقل إلى منزل أحد محبيه، الذى يدعو الجماعة لإقامة الليلة (ليلة الحنة) لديه. وروى أنهم أصبحوا مؤخراً ينتقلون إلى بيت أهل العريس.

وعند تحنية العريس ، يبدأ الاحتفاء التمجيدى بالعريس يأخذ مستوى شعائرياً . ونحن نعلم أن فى بلاد النوبة كانت تتم تحنية جسد العريس كله ، ثم يفتسل مباشرة ، ثم يحنى كفيه وقدميه ، وفى الفيوم قد يكتفى العريس بتحنية كفيه فقط . ولكنه فى كل الأحوال يجلس على مقعد مرتفع وتوضع وسادة تحت قدميه ، ويقف "المزين" بين يديه "شوبش" لمُحبى العريس آخذاً النقطة ، ومعلنأ عن صاحبها بصوت مرتفع موقع :
"شوبش فلان .. وعقبال عنده... دايمًا فلان... وعقبال عنده".

وبانتهاء هذا الجزء ينتقل الاحتفال إلى جزئه الأخير . وفيه يُرفع مستوى العريس التمجيدى ؛ إذ يُعلن ملكاً لكنه ملك يملك ولا يحكم ، فإن جمع العريس ينتخب "سلطاناً" من بين كبار الحاضرين وأكثرهم تمتعاً بالهيبة الاجتماعية التى تجعله قادراً على إدارة الجلسة ، مسموع الكلمة . وهذا السلطان يغدو هو الحاكم الحقيقى ، يتمتع بصلاحيات الحكم والتنفيذ معاً . ويبدأ السلطان ممارسة صلاحياته بتعيين اثنين من الوزراء ينضمّان إلى معية الملك يرافقانه دوماً ولا يتحركان بعيداً دون إذن السلطان . ثم يُعيّن السلطان رتباً أخرى تنفيذية مثل الضباط والعساكر والخفر . ولعل من أنشطهم ذلك المعين على "عدّة الشاي" لتجهيزه وتقديمه والآخر الذى يعين مراسلة خاصة به .

ويُعلن السلطان - بعد تمام إجراءات التعيين المشار إليها -
تمام خضوع الجلسة لسلطته بأن يصيح: "قُفّلت الجلسة" فلا
حديث ولا حركة إلا بإذنه وإلا خضع المخالف لحكم فوري يُنفذ
في الحال. وعادة يكون الحكم في دائرة الغرامة المالية، التي
وحدتها المليون. والمليون هنا يعادل قرشا «صاغ» من نقدنا.
وعموماً يُراعى في تحديد مقدار الغرامة مقدرة المُغرم المالية.
وتتجمع تلك الغرامات لتُضاف إلى خزانة الجلسة، التي يُصرف
منها على الاحتياجات العامة كاستجلاب الشاي والسكر
والسجائر، وما إلى ذلك من لوازم الجلسة الطويلة.

وتحويل الجلسة لا يعتمد على غرامات اخالفات وحدها،
ولكن هناك أيضاً غرامات من يفشل في متابعة لعبة من ألعاب
السهرة. ومن تلك ألعاب تعتمد على المهارة القولية كالقدرة
على التصاعد في عدّ أشياء مفردها يُربك النطق عند التثنية
والجمع؛ ومنها أن يرقّب الجالسون ترتيباً رقمياً، وعلى
الشخص أن يسارع بالرد عند النداء على رقمه في إحدى
الألعاب، مع إكمال الفوري للأقوال التي تردد مصاحبة للعبة؛
ومنها طرح ألغاز ومسائل معقدة. وكذا منها ما يعتمد على
تمثيل وقائع قضية وهمية تُعرض على السلطان يُفاجأ فيها أحد
الحاضرين بأنه مُتهم وعليه أن يترافع مبرئاً نفسه من التهمة،
بينما يقوم آخرون بأداء الأدوار الشرطية والقضائية اللازمة.
وتستمر السهرة، وقد أصبحت مراحاً لعدد من ألوان المأثور

الشعبي ومجالاً للمتعة ووسيلة لتحقيق عدة وظائف اجتماعية، وعلى الأخص كونها مظهراً للاحتفال بالعريس وتكريمه، وقد تظل الجلسة منعقدة إلى الصباح؛ وإذ ذاك تسقط سلطنة السلطان.

الدورة الصغرى :

أما العريس فيظل وضعه الاحتفالي قائماً، بل إن عنصراً جديداً يدخل في مظاهر الاحتفال، وبه ينتقل الاحتفاء بالعريس نقلة جديدة. ففي الضحى يدور موكب العريس "لفة" في شوارع القرية، مصحوباً بالطبول والمزامير. وكأن تلك "الدورة" إعلان شامل هذه المرة عن عرس العريس وإشهار لوضع العريس الاجتماعي الجديد. وتنتهى "الدورة" بإفطار احتفالي لجمع العريس بمنزل أهله.

أما فى الظهيرة فيدعى الكبار وعُقال القوم لغداء احتفالي بمنزل أهل العريس. ثم يتوجه هذا الجمع من الكبار والعُقال لمنزل أهل العروسة ليعقدوا عقد الزواج، وتكون "فرقة المزيكة" قد انتقلت هى الأخرى أمام المنزل لتعلن - هى والزغاريد - فرحة تمام العقد.

الاستحمام الاحتفالى :

وعلى العريس أن يقوم بشعيرة تطهيرية، وهى الاستحمام الاحتفالى المعلن كعنصر رئيس فى طقوس "عبور" العريس من مرحلة اليقاعة إلى مرحلة الرجولة.

ومن المرعى أن يتم استحمام العريس لدى أحد أقربائه أو أصدقائه، ويبدو أن وجوب استحمام العريس خارج داره يرتبط بنفس شعائر طقوس العبور حتى إذا ما دخل على دار عرسه يكون قد تطهر واكتسب ميلاداً جديداً. ويقوى هذا الظن أن عريس النوبة كان يتعين عليه أن يستحم فى النيل.

وهناك ملاحظتان أخريان تتصلان باستحمام العريس لعلهما تدعمان هذا الظن:

أولاهما: علنية الاستحمام فلقد روى الكثيرون أن التقليد القديم كان يقضى بأن يستحم العريس فى الشارع وأمام البيت، أو على الأقل فى ساحته، ومن حوله أصحابه يداعبونه تحت أنظار جمهور القرية، وقد روى لنا فى واحة بولاق (إحدى الواحات الخارجة بالوادي الجديد) شيئاً مماثلاً. وبقياً هذا التقليد موجودة فى قرى الجيزة المصاغة للقاهرة، حيث يستحم العريس بحضور أصدقائه. وقد أشرنا من قبل إلى عريس النوبة الذى يستحم فى النيل يحيطه أصدقاؤه.

ثانيتهما: استبدال ملابس العريس القديمة بأخرى جديدة. وهذه ممارسة يقوم بها كل العرسان- فى حدود معلوماتنا- ولكن الملاحظ أن عملية الاستبدال هذه لا تتم بشكل فردى، وإنما تأخذ شكل الشعيرة الاجتماعية. إذ إن الخياط الذى يوصل الثياب الجديدة إلى العريس يقوم بتقديمها بأسلوب احتفالى ثم "يلبسه" إياها، وينال فى مقابل ذلك هدية، وقد "يشوبش" ولم

نُقطة" على ذلك .

والعريس فى قرى الجيزة، المشار إليها من قبل، يحيط به
أصدقاؤه قبل استحمامه، ويظنون يشاكسونه إلى أن تتمزق
ملابسه القديمة تمزقاً كاملاً. أما أصدقاء العريس فى النوبة فإنهم
يلهبونه بسياطهم أثناء محاولته لبس الملابس الجديدة بعد
استحمامه .

مهما يكن من أمر فإن شعيرة الاستحمام الاحتفالى قد
تحولت من بعد إلى الخلاقة الاحتفالية، وهو تقليد يسود قرى
الجمهورية التى تركت الاستحمام المعلن .

الخلاقة الاحتفالية:

وعند الخلاقة يجلس العريس أمام المنزل ويقوم "المزّين"
بخلاقة شعره، بينما "يشوبش عليه" لما "ينقطه" مُحبُّ العريس
ومجاملوه . وقدماً كان أصحابه يشاركونه الخلاقة بدورهم .

والملاحظ الآن أن العريس قد يقوم بالخلاقة قبل هذه الممارسة
العننية، ولكنه (يتجلّى، يجلس جلسة بارزة للاستعراض)
ويقوم الخلاق بنفس المراسيم و"الشوبشة"، بصرف النظر عن
الخلاقة الفعلية مما يؤكد الطبيعة الاحتفالية لأصل هذه الممارسة .

التواوية:

وقد ارتبط باحتفال الاستحمام، وورثه الخلاقة، فضلاً عن
مراسيمه وممارساته الخاصة، لون فنى قولى مُغنى يدعى
"التواوية" فى رواية و "المواوية" فى رواية أخرى .

ويؤدى هذه التواوية أحد الأفراد المتجمعين حول العريس .
والشكل الأصلي للتواوية عبارة عن مقطعات شعرية صغيرة فى
حدود البيتين ، تأخذ شكل الصيحات أو التهليلات . وأداؤها
يعتمد على التكرار الذى يتخلله صيحات المجموعة المحيطة :
أيوه ، طويلة ، ممدودة . مثل :

المغنى : أيوه... .

الجماعة : أيوه... .

: يا حطة الطشت شيليه ..

: أيوه

: سابق عليك النبى

. لغزغرتى يا صبية

وثانية كلماتها : يا بادر القمح نقيه .. نقيه

ونقى البيض نقاوى

: أيوه

: فضك من أمات الكريش

: نقى الرفيع المساوى ..

وثالثة كلماتها : أول كلامى ... بامدح الزين

: أيوه

: عنب ديب

يا ما أكلنا م العنب طايب

: أيوه

: ياما نزلت دموعى ..

: على فرقة الحباب .

وقد يتنافس صديقان فى إثبات براعتيهما فيتنازلان . وها هو
أحدهما يستهين بالآخر :

لا انت مواوى- ولا جد جدك مواوى...

ولا تأخذ المواوية شطارة...

لا أحطك بين حجرتين، والطس عليك بالهارة...

إلا أن التواوية كنوع فنى آخذة فى التغير بتأثير الموال ، فقد
صار من المألوف أن يغنى المواوى الموال باعتباره مواوية . وها هو
نص لعله يوضح النقطة :

يانى ويانى

قبلى البلد نخل ونخيل ،

وجاموس ملوى قرونة ،

دا اللى يقعد جنب الصبايا ساعتين ،

النعس يطير من عيونه

- أبوه

- فرش الحرام وانطرح نائم ..

ده نائم ولا هوش نائم ..

دا رمش عينه بظرفين ..

حارس العنب فى الجنائن ..

أما مثال الموال الصريح والذى لا يظهر فقط فى شكله

الشعرى، وإنما أيضاً فى طريقة الأداء من الوجهة الموسيقية، وفى لازمة أدائه من وضع اليد على الصدغ، بل وفى كليشيهاته التقليدية :

يا ليل .. يا عيني
البت قالت لا بوها، ولا اختشت منه،
توب الحما داب- يابه- والنهد بان منه ..
إذا كنت خايف على عرضك- يابه- وهاتلمه ..
إدى بنتك للى عيها منه ...

وهكذا بعدت التواوية عن الشكل الصحيح حتى الأصلى لها .
ولتلك التغيرات ، وهذا الاستبدال ، أسباب نوجزها فى مجموعتين : واحدة ذات جذور اجتماعية والأخرى ذات طبيعة ثقافية .

أ- لقد تغير شكل الإنتاج تغيراً ملموساً ؛ وبالتالى تغيرت علاقاته ، وترتيباً على ذلك تغيرت الالتزامات الاجتماعية .
وبعد أن كان العرس هو عرس الجماعة كلها ، وكان الكل يشارك فيه بقدر أو بآخر أخذت المشاركة فى الانخفاض إلى حدها الأدنى . وما عاد لدى الناس ، لا الوقت ، ولا الحس بالجماعة الذى يذيب الفردية وانغلاقها على نفسها .

ب- مع التغيرات السابقة ، ونتيجة لها ، حدث تغير فى التركيب الثقافى ، خاصة بعد انتشار أدوات الاتصال الحديثة الإعلامية . وضعف الإحساس والتقدير للمأثور الشعبى ، وقلت

فاعلية المشاركة فيه، وبرز دور المحترفين وأشباههم؛ مما أحدث استبدالاً - على أيدي المحترفين - وإزاحة وإحلالاً ثقافياً.

مهما يكن من أمر، لنعد إلى العريس، وممارساته الطقوسية والشعائرية للنظر في بقية مراحل إعلانه ملكاً، خاصة أننا اقتربنا في خطواتنا من تمام أخذه لهذا المظهر.

موكب الزفة:

بعد أن يتم استحمام العريس أو حلقته الاحتفالية تأتي "الدورة" الكبرى التي يزف فيها العريس بموكب كبير له نظامه المراسمي الخاص. يدور موكب العريس في الشوارع الرئيسية للبلد، كما لا يفوته أن يمر على أماكن أقاربه ومحبيه. وعادة، كانت تأخذ هذه "اللفة" ساعات طويلة قد تصل إلى أكثر من ست ساعات.

ويكون العريس سُرّة الموكب وبؤرته، يرتدى الزى المفترض أنه زى عليّة القوم بالمنطقة. وقديماً، كان يمتطى "فرساً" يعلن عن فروسيته ويميزه عن سائر الموكب. ولكنه في الشواهد الأقرب يسير ومن خلفه أحدهم يحمل كرسيّاً يجلس عليه كلما توقف الموكب بين حين وآخر أمام أحد البيوت أو الدكاكين التي تحييه بالنقطة أو الرقص أو تقديم الشربات وعلى جانبيه وزيّراه، ومن حوله أصدقاؤه كحاشية تحميه وتهلل له، وتهتف مغنية صيحات من مثل:

آدى العريس، لباس الجوخ،

وابره دطاع الغرام .

وليست كل الصيحات تتعلق بالعريس ، بل إن معظمها غزلى .. فقد تأخذ أحدهم النشوة فيصيح ويردد وراء الشباب :
أنا عارف اللي قتلتى .. أسمر برقبة طويلة ..

وعندما يصيح الشباب صيحاتهم يلتفون فى دائرة متشابكين ، أذرعهم تلتف على أعناق بعضهم البعض مكونين دائرة وجوههم إلى داخلها منحنيين فتقترب رؤوسهم . أما فى المناطق التى تختلط فيها العناصر البدوية بالعناصر الفلاحية ، منتقلة نحو الثقافة الفلاحية الخالصة ، فهى تعتمد على التصفيق و"الحنجلة" الراقصة أثناء هذه الصيحات ..

وفى مقدمة الزفة فرقة الطبل والمزمار ، أما فى مؤخرة الزفة فالكبار ومن خلفهم السيدات . وبهذا يُترك وسط الزفة للشبان ورقصهم وصياحهم أمام العريس .
ولما يمسى الليل على الزفة تُجلب "الكلويات" للإضاءة ، ويكون على جانبى العريس بالتخصيص كلوبان .

لكن العريس البدوى لا تحدث له مثل هذه الزفة ، فمركبه أبسط وإن كان يشتمل على العناصر الاحتفالية الأساسية ، وخاصة ما يتعلق منها بوضع العريس الخاص . فهما هو مركبه يتحرك من بيت صديق أو قريب كان قد استضافه . فى المقدمة العريس وقد تأبط ذراعيه صديقان ملتحمان بجسده ، بينما يسير وراء الثلاثة شخصان قد نشرا "حرماً" (جرود) أبيض

صافى البياض بعرضه كله على امتداد ذراعيهما بحيث يوازي ارتفاع رأس العريس، ووراء هذه المقدمة سائر المركب من الرجال يطلقون الأعيرة النارية.

وعادة يُزف العريس البدوى فى الظهيرة وأقصاها العصر، ولعل هذه السّمة (توقيت زفة العريس) إحدى السّمات الفارقة بين الجماعات ذات الأصل البدوى وبين الفلاحين الأصلاء.

وفى مقابل بساطة زفة العريس البدوى، يلقي العريس فى شمال الدلتا، وخاصة مدنها الساحلية، موكباً أكثر غنى بالمظاهر الاحتفالية. ولقد عاينّا فى رشيد موكباً حاشداً امتد حوالى نصف كيلو متر يتكون من عدة أجزاء.

ففى المقدمة، صبية العائلة ويافعوها، وبأيديهم عصى طويلة من الأجزاء العريضة من الجريد يرقصون بها ويقرعون الأرض والحوائط، وتوحى تلك التصرفات بأصل شعائرى سحرى.

يليهم بفاصل صغير بعض الشباب ممن لا يقدرّون على المشاركة لا فى الرقص ولا فى الغناء؛ إما بسبب حماية المركب، أو الحدّ من اندفاعات الصغار، أو التظاهر بالوقار. ثم تتلوهم الفرقة الموسيقية تسير بنظام على هيئة طابورين على جانبي الشارع بينما القائد فى الوسط، ويستدير ليوامجه سائر المركب ويقترب من "حرم" العريس عند إعلان "النقطة" أو العزف لأحد الراقصين أو "ضرب السلام".

صيحات الزفة :

ويتلو الفرقة الموسيقية جماعة الشبان ويترك لهم مدى
واسعاً يسمح لهم بالرقص والتجمع للهتاف للعريس . ولكنهم
يراعون أن يتركوا "حرماً" أمام العريس لا يدخلونه إلا عندما
يواجهونه بين الحين والحين داعين :

صلاة النبي..... ترضى النبي

حصوة فى عينك... يالى ما تصلى.... على النبي...

وعند صياحهم يلتفون فى دائرة، متشابكي الأذرع الموضوعة
على الأعناق وجوههم إلى داخل الدائرة منحنين إلى الأمام
فتلتقي رؤوسهم، وقد يشكلون نصف دائرة مركزها العريس
عندما يصيحون له مباشرة وخاصة بدعائهم السابق...
أما صيحاتهم الأخرى فتدور إما حول العريس، وتمجده
باعتباره "فتى" مثل :

بيرة...بيرة

وعريسنا بهشرب.... بيرة

أو تصوره شجاعاً- هو وجماعته الحامية- يخرق ويتحدى :

عريسنا.. واصل.. بالنيابة..

واصل.. بالحكومة.. واصل..

أو قد تمجد مهنته وأهله :

بحرى.. بحرى... صيادين.. بحرى.. البحارة.. بحرى..

أجدع ناس.....بحرى.

- ومن الصيحات ما يحمل إشارات جنسية :

يا حلوة
عايزين الخبر
هاتى بوسة
والحللو يكعب
هاتى بوسة
ونحل الكمر.

- ولكن الغالبية من الصيحات غزلية . من مثل :

الحنة .. الحنة

يا بنات

وأنا الحناوى

أجرح وأداوى

والبنات .. ع القنطرة

والشعر .. بيلعب فى الهواء .

ومنطقة الشبان فى الزفة هى مجال الرقص ، سواء أكان الراقص من بين المشاركين فى الزفة أم من بين مجاملى العريس . والرقص ، هنا ، من النوع الذى يرمى إلى إبراز العُجب وإظهار البراعة "التفنن" ، بالإضافة إلى جمال التشكيل الحركى . ويدخل حمل الكراسى والمقاعد الثقيلة ، واللعب بالسكاكين والخناجر ، والتلويح بالشيلان والعصى ، كعناصر أساسية فى الرقص .

ويبدو أن لتلك الرقصات أصولاً سحرية طقوسية ، بل يمكننا

أن نَعْمَ هذه الملاحظة على رقصات العرس جميعاً، خاصة إذا قرناها برقصات "فضّ البكارة" وما تحمله من طوابع طقوسية كأنها استمرار لرقصات الخصوبة القديمة.

على أى الأحوال ، فإنها تقدم الآن بين "يدى" العريس وكأنها تحقق، فضلاً عن وظائفها الأخرى، مظهراً احتفالياً بالعريس، مما يذكرنا باللاعبين والراقصين بين يدى الملك .

"حرم" العريس وفضاؤه :

وضع العريس فى الزفة وموقعه يؤكّدان مكانته الملوكية ، إذ يلاصق العريس من جانبيه شابان كمرافقين دائمين، ويحاذى كل منهما صبي صغير يحمل كل منهما باقة من الورد، وعلى الجانبين حاملان لمشعلين أو كلوبّين كبيرين . أما أمام العريس مباشرة فيسير بظهره أحد الرجال الشداد . بينما يوجد آخر خلف العريس مباشرة، وخلف هذا حامل كرسى العريس مباشرة . ثم صف متراصّ من الشبان .

وكما قلنا ، أمام مجموعة العريس هذه "حرم" لا يدخله أحد إلا الشاب المواجه للعريس والذى يسير بظهره، وبين الفينة والأخرى يدخل إلى الحرم دائرة الشبان ليصيحوا للعريس ويصلوا على النحو الذى أوردناه من قبل .

وعند توقف المركب يصبح حرم العريس مجالاً جيداً لاستعراض الرقصات التى يقدمها محبّوه من دائرة الشبان، وعلى مشارف الحرم يقف رئيس الفرقة الموسيقية مواجهاً

العريس معلناً بصوت شعائرى منغمّ النقوط واسم صاحبه :

شوبش يا محبين العريس

أول.. وثانى.. وثالث..

ويجلس العريس على كرسيه يستقبل هذه التكريمات بينما يروّح عليه أحدهم، وينثر آخر العطر أو يرش ماء الورد. وكانت إحدى قريبات العريس - قد تكون أمه نفسها- تقترب إذ ذاك لترش الملح والأرز وربما "الملبس" (الكراملة، الطوفى، البنبون) أيضاً. وقديماً، كانت إحدى السيدات تقف بجوار مجموعة العريس، أو على الحد بين جماعة الرجال والنساء فى الموكب، رافعة فى يدها حديدة فرن وقد غُرس فيها مجموعة من أرغفة الخبز.

ومن خلف حاشية العريس، تلك تأتى جماعة الكبار والشيوخ والعقلاء الذين يشاركون فى الزفة، ومن ورائهم جماعة النسوة والبنات وحاملات المباخر وراشّات الملح والحبوب والملبس وما إلى ذلك، مغنيات مزغردات.

وعلى الإجمال، فإننا نلاحظ أن مواكب العريس وممارساته تختلف وتتنوع وتأخذ العناصر الداخلة فى بنائه طوابع مختلفة فى مناطق الجمهورية المختلفة؛ إذ إن "السّلو" (العادة، العُرف) يختلف كما يقولون. ولن نتابع هنا هذه التنويعات المختلفة، فالمقام لا يسمح فى مثل هذه الدراسة التخطيطية. وهذا ما صرفنا عن متابعة الدلالات الشعائرية وراء كثير من العناصر

التي أوردناها . لكننا نشير بوجه عام إلى أن بعض المواكب قد يُضاف إليها أجزاء دينية . وأخرى قد يغلب عليها طابع المشاركة المختلفة بين النساء والرجال .

والمهم هنا بالنسبة لموضوعنا أن العريس فى دورة الزفة يصبح بؤرة الجماعة وملتقى طقوسها الاحتفالية ، وترتفع درجة التعامل معه إلى مستوى ملوكى .

وزيرا العريس :

وإذا كانت ممارسات الزفة السابقة لا تُطلق على الأشخاص المشاركين ألقاباً ، إلا أنه يبدو أن الأمور كانت تختلف فى الماضى . وها هى بقايا تلك العادة مازالت آثارها موجودة ، حيث كان العريس النوبى يُعَيَّن صبيّاً حارساً له يحمل "سوطه" ويسبقه دائماً ليعلن عن مقدم الأمير ، وفى الوقت نفسه يرافقه وزيران . وللأمير العريس ، بالإضافة إلى سوطه وخنجره ذى الفاعلية السحرية ، سيف يطرُق به ثلاث طرقات شعائرية على باب العروسة قبل أن يُفتح له الباب .

وفى الصعيد الأعلى ، وخاصة منطقة قنا ، مازال العريس يُعَيَّن مرافقاً له يسمى "عم العريس" يحمل كرباجاً (سوطاً) ويقوم بوظائف حارس العريس ومستشاره ووصيفه الخاص .

هناك من الشواهد ، إذن ، ما يحدو بنا إلى الاعتقاد بأنه كان يتوجب فى الممارسات القديمة وجود شابّين على الأقل من "لدات العريس" يصاحبانه دوماً خلال أيام الاحتفال الشعائرية ، وهما

من أطلق عليهما الوزراء . ويبدو أن وجودهما كان مطلوباً -
بالإضافة إلى أدوارهما الأخرى - من الوجهة السحرية حيث
كان يتوجب تضليل القوى الشريرة فلا تتعرض إلى العريس من
بين رفيقيه .

ويبدو أن فكرة "الرفيقين" من الأفكار بعيدة الإيغال في
التراث الاعتقادي العربى . وكلنا نذكر القصائد الجاهلية التى
يسأل فيها الشاعر صاحبيه - المفترضين - أمراً ما . وأشهر تلك
القصائد معلقة امرئ القيس : قفا نبك من ذكرى حبيب .

العريس يتجلى :

على أى حال ، نعود إلى زفة العريس للنظر إليه هذه المرة وهو
فى وضع جديد يؤكد حالته الملوكية . ففى شمال شرقى الدلتا
وأيضاً فى الحضر والمدن ، يقام للعروسين سهرة كاملة يحييها
عادة محترفون . ويكون أداء أولئك المحترفين برنامجاً ذا فقرات
من الغناء والرقص والتمثيل . ويتم ذلك البرنامج على منصة
متسعة تتناسب مع ضخامته . وفى صدر تلك المنصة ، يزف
العروسان ، والمقصود بذلك هو حضورهما لفقرات الحفل التى
تؤدى بين أيديهما . - وتسمى جلستهما تلك "الجلوة" والفعل
منها "يتجلى" . ولا يغيب عنا دلالات هذا الاصطلاح والظلال
والإحياءات الملوكية وراء استخدامه . ويؤكد هذا المقام الملوكى
المراسيم والإجراءات التى يتبعها العروسان ، والأخرى التى
يعاملهما بها سائر الناس ، خلال زفتها أو جلوتها . وأكثر من

هذا إبرازاً للحالة الملوكية أزيأؤهما، وعلى الأخص ملابس
و"إكسسوار" العروسة. فالعروسة تضع على مقدمة الرأس
"تاجاً" (وهم يستخدمون هذا الاصطلاح) وربما كان هذا التاج
مجرد إكليل من زهور الفل البيضاء، أو من حبات "اللولى"
والفصوص اللامعة. وليس بعيداً عن هذا الاصطلاح السائد بين
المسيحيين الذى يشير إلى زواج العروسة بأنها "تكللت".
ويجلس العروسان على كرسيين مرتفعين داخل "كوشة"
أشبه بالعرش الملكى فى صدر المنصة التى تقدم عليها العروس
لجمهور الحفل، أو من وجهة نظر أخرى، يكون الحفل بأسره بين
أيديهما.

وأعراف هذه الزفة كانت تقضى بأن تُغَيَّر العروسة "توب
الزفة" من حين إلى آخر. وكانت تلك الثياب ثلاثة فى العادة،
وقد تزيد عند العروسة المقتدرة إلى سبعة، تبدأ بالأبيض ثم
البنى ثم البمبى، وتحببها المغنيات عند كل "تغيرة":

يا عروسة يا لابسـة الأبيـض (البنى، البمبى)

ما هو لابق عليكى.

(ما هو هنا، أو "أهو" أحياناً، تعنى "أنه" مؤكدة).

وكان العريس يصحب عروسه التى تتأبط ذراعه عند
دخولها وخروجها ويسيران فى مشية جليلة تتفق مع مهابة
وضعهما الجديد. بينما تحييهما دقات الموسيقى وأغاني المغنّين
وصيحات جمهور المحبّين، وعند دخولهما أو خروجهما يُعزف

لهما سلام خاص .

وعند مغادرتهما الحفل للمرة الأخيرة يعزف لهما سلام كبير . ثم تسير أمامهما الراقصة الرئيسية ترقص ، ومن ورائها تُوقّع ضاربات الدف دقة خاصة معروفة باسم دقة الزفة ، وعلى جانبيهما عذراوتان كل منهما تحمل شمعة ، وفي أعقابهما طفل وطفلة ، بينما تُشغل أم كل منهما بملاحقة الموكب الصغير برش الملح والحيوب وخاصة الأرز (لأنه أبيض) أو القمح وحلويات الملبس ، وربما رشّتا "بدرة" من العملات الصغيرة .

وبعد مغادرتهما ينتهى الجزء الأقرب إلى الوقار فى السهرة ، ويبدأ الجزء الأكثر حرية وانطلاقاً ، وكأن وجودهما كان يفرض هذا الوقار النسبى .

وقد أشرنا إلى العروسة ، هنا ، نظراً لبروز المصطلحات الخاصة بها والتي يدخل فيها عناصر ملوكية واضحة ؛ إذ إن العريس يكتفى بالمظهر الرسمى ويرتدى الملابس النموذجية لعلية قومه ، والمرعى فيها أن تكون ملابس الشباب ، فلا يضع مثلاً على رأسه العمامة (فهى ترتبط بالشيوخ ورجال الدين) .

فى الصباحية :

ما عاد لنا- بعد هذه الأمارات والشواهد- أن نشك فى قيام العريس بدور الملك خلال احتفالات الزفاف . غير أن الفترة الاحتفالية للعُرس كانت تمتد إلى الأسبوع التالى للزفاف ، فكيف كان وضع العريس إذ ذاك ؟

المؤكد- وفق المادة التى بين أيدينا- أن العريس كان يظل إلى اليوم التالى للزفاف قائماً بدور الملك .

ففى الصباح التالى لليلة "الدخلة" يخرج العريس وأصحابه إلى "الجنينة"، والمقصود بالجنينة هنا "غيط به شجر"، وعادة يكون هذا الشجر شجر فاكهة، خاصة وأن هذا التقليد مازال معمولاً به- فى حدود ما رأينا- فى واحة بولاق والفيوم فحسب . ويظل العريس مع أصدقائه يسمرون ويقصفون اليوم كاملاً، وفى آخر النهار يروح العريس وسط تهليل أصحابه وغنائهم إلى أن يصل إلى دار عرسه وإذ ذاك ينفضون .

العُرَاسَة:

إلا أنهم فى الفيوم ما زالوا يتبعون أثناء هذا النهار تقليداً يسمى "العُرَاسَة" . وتأخذ العُرَاسَة شكلاً ماثلاً لسهرة ليلة الحنة . ولكن المدى هنا أوسع من حيث الزمان (فلديهم اليوم بطوله)، ومن حيث حرية الحركة (فلديهم متسع الجنينة)، ومن حيث حرية الصخب (فلا تخرج من شئ نتيجة بعدهم عن المساكن) . وبهذا تتخذ العُرَاسَة صورة تمثيلية كبيرة يدور فى إطارها تمثيلات أصغر مبنية على التواضع، على أن التمثيلية الكبرى حقيقة واقعة .

يأخذ العريس دور الملك معه بلاطه وحاشيته التى تتدرج من الوزير إلى العسكرى، وتُحدد المسئوليات والاحتياجات الأساسية المطلوبة للجلسة، كما يتم توزيع المهام على الأفراد

القادرين على النهوض بها .

وهنا، أيضاً، يملك الملك ولا يحكم، ولكن من حقه استئناف الأحكام عند رفع الأمر إليه . والوزير ينطق باسمه . وباسمه أيضاً يعقد الجلسة ويفضها وينفذ نظامها وقوانينها .

وهنا أيضاً- وعلى مدى أوسع- تنشط ألوان من المأثور الشعبى الخاص باللعب والسمر وأنواع الفنون، وعلى الأخص القولى منها (كالأشعار والأغنيات والألغاز) والتمثيلية على النحو الذى سبق وصفه .

ومجال الغرامات هنا متسع للمخالفات والأخطاء والهفوات . فلا بد للمشاركة فى العراسة أن يكون يقظاً حاضراً البديهة، داخلأ فى " اللعبة " بإتمام التقمص لدوره فى التمثيلية ويوقع الوزير الغرامات بوحدة المليون ، التى أشرنا إليها ، كأحد مظاهر تفخيم معاملات التمثيلية . وتشارك الغرامات مع النقوط فى تكوين الخزانة العامة التى يُصرف منها على أبواب إنفاق العرَاسة من شأى وسكر ومعدل وما إلى ذلك .

صولجان الملك :

ويتميز الملك والوزير فى العرَاسة- عن الاحتفالات السابقة- بأن كلا منهما يحمل صولجاناً مصنوعاً من الجريد الأخضر الذى يُقطع من النخيل المجاور . ويسمى صولجان الملك "الجلنار" . وهو يأخذ شكلاً "محزراً" ، وتراعى فى تسويته قيم جمالية (بملاحظة غير متخصصة ، نستطيع أن نقول إنه قريب

الشبه من بعض الصولجانات الفرعونية، وكذا يعطى ملمحاً من العصي المقدسة عند الشعوب القديمة). أما صولجان الوزير فيسمى "الطرطأة" وهو أقرب للعصى التى كنا نعرفها باسم "المقرعة" فى أيدي شيوخ الكتاتيب أو عرفائها. ويبدو أن مصدر تسمية "الطرطأة" صوتى، جاء من صوت ضرباتها، خاصة وأن أحد أطرافها مشقوق. وهذا يدفعنا للاستنتاج بأنها "عصا تأديب" يستخدمها الوزير كمظهر لسلطته التنفيذية التى يبدو أن الضرب كان وارداً فيها. أما صولجان الملك "الجلنار" فقد ظل محتفظاً بقيمة شعائرية محضة، ومن هنا احتفاظه أيضاً بالقيم التشكيلية.

وقد انتقل هذان الصولجانان، وعناصر أخرى من تمثيلية العراسة، إلى لعبة من ألعاب الأولاد فى المنطقة. وهى إحدى صور لعبة "الطاب" التى تلعب بقطع من أطراف الجريد الرفيعة المشقوقة. والفائز الأول يحصل على "الجلنار" بينما يحصل الفائز الثانى على "الطرطأة" ويتلقب اللاعبون بالقباب: الملك، والوزير، والجلاد. والحكم هنا أيضاً للوزير. وها هو الجلاد يسأل الوزير عن عقوبة المغلوب:

الجلاد: يا وزير.. يا وزير..

الوزير: حكى يسير...

الجلاد: كم يضرب العصا..؟

وكم يضرب الجريد؟

أغاني العرس:

سوف نكبح إغراء تتبع عناصر شعبية "العريس الملك" في سائر ألوان المأثور الشعبي، لنقف عند المأثور الغنائي الذي يُردّد في مناسبة العرس. وسر إيثار الأغنية بهذه الوقفة أننا نعرف أن الأغنية هي الجزء القولي المصاحب لممارسة الشعبية. ولنا أن نتوقع - إذن - أن تكون أغاني العرس هي أحفل ألوان المأثور بالإشارات التي تكشف عن شعبية الملك العريس.

نلاحظ بداية أن أغاني العرس تنقسم، من حيث الموضوع والمناسبة، إلى أغنيات غزلية تؤدي في مراحل احتفالات الزواج، وأخرى صيحات تمجيدية راقصة وتربط بممارسات "فض البكارة" أو التهليل للعروسين.

وفي كل تلك الأغاني، نلاحظ أن العروسة - وما يتعلق بها - هي التي تستأثر بمعظم الإشارات. وحتى في الإشارات التي يذكر فيها العريس نجد الأغنية تساق، بشكل أو بآخر، إلى العروسة، مكتفية بأن تغبط العريس على سعادته بنوال مثل تلك العروسة. وقد تصور الأغنية التالية هذا الحال:

يا كامل الأدب... يا عريس يا عريس

يا كامل الأدب

وعروستك حلوة... بس صغيرة

ولا تخطر في البال... إلا بشورة

والعهد الحبشي... شايل المبخرة

يا عريس يا عريس

والأغنية الأخرى :

و... دخل الدهوان... عمدة بلدنا الصغير

دخل الدهوان.. وراه النياة.. وأربع حكام

و.. أدى عروستك... يا العريس

داخله الدكان

وفى إيدها سلة

والسلسلة مرجان

وفى وشها جوز عيون

الصبر يا غلبان.

وعلى أى الأحوال ، فإن الإشارات المحدودة للعريس تؤكد وضعه الممجّد ، فها هو فى الأغنية الأولى كامل الأدب وفى الثانية عمدة صغير يصاحب الحكام . وقد مرّ بنا صيحات الشباب للعريس وتهليلهم فى إشارات تزهو بالعريس "فتى" . وتضيف الفقرة التالية من أغنية عرس إشارة إلى ملبسه وفرسه المفترضين كنماذج مثالية :

اللى طلبته نلته... الفرح يا قلبى

بالحبة والشبهة... بدنه يزيد

أخته ادعت له بخلفة الدرية .

أما الفقرة التالية فتصور العريس ذا عجب بنفسه متأنقا :

طوّح الخرزانة .. يا عريس يا عايق

صدر العروسة قنطرة بحمالة

يجرى عليها الخليل والخيالة

طرح الشمسية... يا عريس يا عابق .

أما صاحبة الأغنية التالية فقد خالت العريس "أفندياً" كما دخل عليها الجنيّة (وقد يكون الأفندي إشارة إلى الشاب المتعلم الموظف ، أو إشارة إلى الحاكم التركي -المملوكى) :

يا بديعة يانا.... يا أمه

يا بديعة يانا.....

ما دخل الجنيّة.... يا أمه

أحسبه الأفندي

تاريتته عريسنا... يا أمه

وانشرح له قلبى .

فى هذه الدائرة صوّرت الأغنية العريس ، وفى حدود تلك الإشارات وقفت النصوص التى صادفتنا ، وأقرب الإشارات إلى صورة "العريس الملك" هى التى جعلته حاكماً محلياً كالعمدة أو شبيهاً بالأفندي المملوكى أو فارساً مهيباً "زعقة حصانه... تثبت الدورية".

إلا أن الأغنية ، على أى الأحوال ، وفى إطار هذه الصورة تشارك فى الوضع التمجيدى للعريس ، وهى بذلك القدر تُسهم مع ممارسات العرس الاحتفالية وشعائره فى الاحتفاء بالعريس .

العريس ملكاً :

وتبقى ، إذن ، شعائر الاحتفال بالزواج هى المظهر التراثى

الذى يحتفظ بالعريس ملكاً. وصحيح أننا رأينا الممارسات تتغير وتختلف، وقابلنا منها ما لم يعد يحتفظ إلا بعناصر قليلة من شعيرة وضع العريس فى مقام ملكى، وأسقط الكثير منها لقب الملك عن العريس، إلا أننا - كما رأينا - يمكن أن نسلکہا فى خط متتابع ينتهى بتلك التى مازال العريس فيها يقوم بدور الملك، ويطلق عليه اللقب بنطق صريح لا تأويل فيه.

أُغْنِيَةُ الْعَمَلِ وَالْبُنْيَةُ الْأَوَّلِيَّةُ لِلشَّعْرِ (السَّمَاتُ التَّرَكِيبِيَّةُ لِأُغْنِيَةِ الْعَمَلِ الْفَلَاحِصِ) ×

فِي الْبَدْءِ كَانَ الْعَمَلُ .
بِالْعَمَلِ أَصْبَحَ الْبَشَرُ إِنْسَاءً .
وَتَحَوَّلَتْ حَيَاةُ الْبَشَرِ مِنْ حَيَاةٍ بَيُولُوجِيَّةٍ إِلَى حَيَاةٍ إِنْسَانِيَّةٍ .
نَمَتْ أَجْهَازَةُ الْجِسْمِ الْبَشَرِيِّ وَتَرَقَّتْ ، وَتَطَوَّرَتْ قَامَتُهُ وَيَدَاةُ
وَدِمَاغُهُ ، وَتَهَذَّبَتْ حَوَاسِهُ وَصَقَلَتْ . وَنَمَتْ طَاقَاتُهُ ، وَتَفْجَرَتْ
إِمْكَانَاتُهُ .

وَبِالْعَمَلِ أَصْبَحَ الْإِنْسَانُ كَائِنًا اجْتِمَاعِيًّا .
فَمِنْ خِلَالِ الْعَمَلِ تَرَابَطَ الْبَشَرُ وَتَعَاوَنُوا فَكَوْنُوا زَمْرًا
وَجَمَاعَاتٍ تَطَوَّرَتْ فَأَصْبَحَتْ مَجْتَمَعًا ، وَذَلِكَ حَتَّى يَتِمَّ كُنُوزُهُ مِنْ
السَّيْطَرَةِ عَلَى الظُّرُوفِ الطَّبِيعِيَّةِ الْخَاطِئَةِ بِهِمْ ، وَيَتَكَاتَفُوا فِي

× التُّرَاثُ الشَّعْبِيُّ ، الْعَدَدُ الْأَوَّلُ ، السَّنَةُ السَّابِعَةُ ، بَغْدَادُ ، ١٩٧٦

استنباط وسائل عيشتهم وأمنهم، فى أثناء العمل المشترك
تواصلوا فتآلفوا.

وبالعمل أصبح الإنسان كائناً ثقافياً.

فمن خلال العمل وسط الجماعة تراكمت الخبرة البشرية
وتنامت، وتناقلتها الأجيال، مُشكّلة حصيلة مُطرّدة الاتساع،
وشملت هذه الخبرة النامية مجالات الحياة جميعاً، التى
نقسمها الآن إلى خبرات نوعية؛ منها ما يتعلق بوسائل العيش
(أساليب الإنتاج وأدواته)، ومنها ما يتصل بعلاقات البشر
بعضهم ببعض (علاقات الإنتاج)، ومنها ما يتعلق بالأفكار
والتصورات والقيم (البناء العلوى).

ومن العمل وُلد الفن وارتبط به.

لقد كان الإنسان الأول يستشعر من خلال ما ينتجه إحساساً
بالسيطرة على مادة الطبيعة، ولونا من الشعور المبهم بالخلق
والإبداع والتشكيل، غير أن هذا كان شعوراً أولياً "بفرحة"
الصنع والقدرة على التحويل، وما كان لهذا الشعور الخلاق أن
يتجسد فى أشكال فنية مستقلة، فما كانت شروط بزوغ
الظاهرة الفنية قد تهيأت بعد، وما كانت تلك المشاعر الأولية
إلا إرهابات لها.

وفى المرحلة التالية من التطور، غدت بذرة الظاهرة الفنية
وشبكة الانبثاق والتشكيل.

كان الإنسان وهو يحفر ويجرّ ويدفع ويطارد- وبسبب

ضرورات هذه العمليات- يصدر أصواتاً وإيماءات- أثناء العمل- يُشكّل ضابطاً إيقاعياً يسهل حركة العمل من ناحية، ويقوّيها من ناحية أخرى.

ومن هذه الظاهرة، انبثق ما يطلق عليه "المرحلة الجنينية الممتزجة للظاهرة الفنية" وهي مرحلة كان الفن فيها غير متمايز (غير متفاضل)، غير مقسم إلى فروع نوعية، ولكنه يمثل تعايشاً غير منقسم للعناصر التي منها ستبلور، في المراحل المقبلة من نموها، أوجه الفن النوعية: الرقص، الموسيقى، الشعر.

وفي تلك المرحلة الأولية الممتزجة كانت الكلمة (خاصة من حيث معناها ودلالاتها) تلعب دوراً ثانوياً، وكان الإيقاع هو الذي يحتمل موقعاً مسيطرأ، وكانت أصوات الكلام أصلاً تقليداً للأصوات، وإعادة لأصوات العمل وللصيحات الانفعالية الموقعة. ومع مزيد من التطور في الثقافة واللغة نمت النص الأدبي، وأصبح أكثر تعقيداً، لكنه بقي لزم من طويل في وضع تابع لو قورن بالإيقاع واللحن.

وقد دفع هذا النمو الأخير، وغذاه، جانب آخر من النشاط الإنساني وهو: الممارسات السحرية والشعائرية الطقوسية. وقد كان هذا النشاط بدوره يبتغي السيطرة على الطبيعة وذلك من خلال محاولة فهم أسرار الظواهر الطبيعية التي تكتنفه، وطرح تصورات وتعليقات تفسرها، ثم القيام بممارسات وأفعال

تطوع هذه الظواهر لخدمة الإنسان وتُسلسها لقيادته. وامتزج القيام بالممارسات السحرية والشعائر الطقوسية بعناصر فنية أولية اختلطت فيها أيضاً أوجه من فنون: الرقص، الموسيقى، الشعر، والدراما (ويتصل بهما الأسطورة والحدوتة)، والتشكيل.

وبمزيد من تقدم العمل الإنساني، على كافة الجبهات، حقق الإنسان تطويراً كبيراً لمجالات نشاطه كافة، وتعددت مجتمعاته وتركبت ثقافته. الأمر الذي انعكس على الفنون، ووفر لها الظرف الملائم لأن تنتقل إلى مرحلة جديدة تستقل فيها فروع منها وتظهر في شكل الأنواع التي نعرفها الآن، وإن ظلت تحمل معها آثاراً من المرحلة الأولية الممتزجة.

وقد حدث أن تولّد عن تطور التنظيم الاجتماعي نمو بعض الفئات من الجماعة على حساب فئات أخرى. وتنامي هذا التفارق الفئوي إلى أن انتظمت هذه الفئات في شكل طبقتين: طبقة سائدة وطبقة مسودة.

وبالمثل، انقسمت الثقافة (بما فيها الفنون) التي كان يتشارك فيها كل أبناء الجماعة إلى ثقافتين: ثقافة السادة، وثقافة المسودين. وهو وضع طبيعي لأن ثقافة أى جماعة - كما رأينا - هي تعبير عن وجود تلك الجماعة وصياغة له. وقد أتاح هذا التمايز الاجتماعي للسادة الاستئثار بالمعرفة المنظمة التي طفقت تنميتها على أيدي أفراد منها، معتمدة على ما تهيأ لها

من فراغ وقُره تقسيم العمل، وما تحصله من فائض إنتاج الجماعة.

ومن هنا نشأ ما سُمى بالثقافة الراقية، أو الثقافة الرسمية، وقد تشعبت تلك الثقافة إلى علوم ومعارف وفنون تكتسب من خلال مؤسسات نظامية.

وفي الوقت نفسه واصل المسودون حياتهم، وكان ما اعتراها من تطور في الفكر والعمل يتم بمعدل أبطأ بكثير من المعدل الحادث لدى الطبقة السائدة. واحتفظت الطبقة المسودة بوسائلها التقليدية في تناقل المعرفة والخبرة، لذا سميت ثقافتها بالثقافة التقليدية أو الثقافة الشعبية.

ولكن هذا الانقسام الثقافي لا يجعلنا نتسرع بالاعتقاد بأن الفاصل بين هاتين الثقافتين كان فصلاً قاطعاً يمنع تسرب أى من العناصر الثقافية من إحداهما للأخرى، لقد كانا - في كل الأحوال - يدخلان في بناء مجتمع واحد.

وكان من مصلحة الطبقة السائدة أن تنشر فكرها وقيمها ونظرتها للحياة، وتقنينها للعلاقات الاجتماعية، ومفاهيمها في الفن وتشكيل الوجدان، بين الطبقة المسودة، وبذلك تضمن سيطرتها وتؤمنها، مثلما كانت تضع تطويرات ووسائل الإنتاج وإدارته بين أيدي المسودين لتؤمن لنفسها منتوجات أكثر جودة وأوفر ربحاً.

ولم تكن الطبقة المسودة لتعدم ما تقدمه إلى الطبقة السائدة

من الإبداع الفكرى والفنى ما يفيد منه الخاصة ويتمثلونه بشكل أو بآخر. وكانت ثقافة العامة فى أحد وجوها تمثل بالنسبة لمجموع المجتمع الرصيد الثقافى أو التراث الماثور التحتى غير الرسمى.

على أى الأحوال ، فإن ما يهمنا هنا هو أن الثقافة الشعبية احتفظت - بحكم ظرفها وطبيعة وسائلها التقليدية - بغير قليل من السمات التى تكشف لنا أصول الظواهر الفنية التى تراجها الآن.

غير أنا نريد ، قبل أن نواصل تتبع هذه المسألة ، أن نوضح : أن الثقافة الشعبية ليست مجرد مخزن للعادات والبوائد والرواسب القديمة ، بل هى - فى المقام الأول - تعبیر حى عن جماعة بشرية حية مازالت تمارسها وتبدع من خلالها ، ويجرى عليها فى دراستها وتذوقها ما يجرى على الثقافة الرسمية ، وإن اختلفت المناهج . وتقع هذه الثقافة الشعبية - مثلها مثل سائر الأشياء - تحت تأثير قانون التطور . والرؤية العلمية تفضى بنا للقول بأن الثقافة الإنسانية سائرة نحو ثقافة موحدة متجاوزة هذا الانقسام ، حيث سيصب أفضل ما فى الثقافتين ، الرسمية والشعبية ، فى مجرى خصب واحد . وإذ ذاك يتمتع أبناء المجتمع الجديد الموحد بوجدان وفكر متكاملين خلّاقين .

قلنا إن بواكير الظاهرة الفنية نشأت فى أحضان العمل : حركة وصوتاً وإيقاعاً . وسنجد بين فروع الفنون الشعبية فرع لا

يزال يرتبط ارتباطاً مباشراً بالعملية الإنتاجية لا يؤدي إلا أثناءها ولا يحيا إلا معها، ألا وهو أغنية العمل، وهذا يحدونا للاعتقاد بأن أغنية العمل الشعبية، التي تُردد في زماننا، تتأسس على عددٍ من الخصائص والتقاليد والرواسم التي هي استمرار لتراث طويل التاريخ قد يرجع إلى تلك العهود العتيقة غير قليل منها. ويقوى هذا الاعتقاد غير قليل من السمات التي تميز أغنية العمل الشفوية، كما يؤديها العاملون أثناء مزاولةهم لأعمال مختلفة.

فما هي تلك السمات؟

سنحاول أن نستكشف تلك السمات من خلال استعراض مجموعة من النماذج تتردد في منطقة واحدة (منطقة سوهاج بالصعيد الأعلى في مصر). وقد تم تسجيلها في فترة زمنية واحدة (أبريل ١٩٦٧). وسنلتزم نفس المبدأ: وحدة "المنطقة" و"الفترة الزمنية" بالنسبة للشواهد، عندما ننتقل إلى معالجة الخصائص الشعرية البلاغية والابلاغية، أو عندما نتناول علاقة أغاني العمل بنمط الإنتاج وعلاقاته والقيم التي تصدر عنه في مقالات تالية، وذلك حتى نطمئن إلى أن النتائج التي سنحصل عليها تصور واقع حال أغنية العمل في ظرف متماثل.

بعد هذا التحرز المنهجي، نعود للسؤال:

ما السمات التي تميز أغنية العمل، والتي سنكتشف في ثناياها روابطها بالصورة الأولية للشعر؟

سنجد فى أغنية العمل التزاماً شديداً بالطبع الحركى للعمل . ومن هنا ، فإن أغنية العمل لا تصلح أن تؤدى إلا مع العمل . ويصعب ترديدها فى مناسبات أخرى إلا بعد إجراء تعديل فيها ، فى حين أن معظم فروع الأدب الشعبى الأخرى يجرى تداولها فى مناسبات أخرى ، بالإضافة إلى مناسباتها الأصلية .

ومن أكثر أغنيات العمل ذيوغاً أغنية :

ويا أم المال (يا ذات المال)

ماتفرحمش بالمال

يا ام المال

دا المال يغنى

والرجال واسمال (رأس مال) .

ورغم أنها - كما رأينا - تصوغ حكمة عامة صالحة للاستعمال فى مناسبات بعيدة عن العمل ، ورغم أن لحنها ممدود يناسب الأداء فى ظروف متنوعة ، إلا أننا لم نصادفها قط تغنى إلا مع العمل فى الحقل ، وخاصة مع الحرث ، فما بالك - إذن - بالأغنيات الأخرى التى لا تحمل هذه الإمكانيات .

وسنجد فى أغنية العمل تلاؤماً إيقاعياً فى السرعة والبطء مع نوع الحركة البدنية التى يتطلبها العمل . وللأسف ، فإن هذه السمة لا يبرزها إلا السماع والمشاهدة ، وهذا ما سنفقد دوماً عند الاختصار على الكلمة المكتوبة ، وما يجب أن يضعه القارئ

فى اعتباره باستمرار عند مطالعته لنصوص شعبية تُؤدى أداءً
حيّاً

ولعل المثالان التاليان يوضحان هذا التلاؤم الإيقاعى . فإذا
كان الفلاح يسوق دابته مغنياً بلحن ممدود :

روحينى... رُوحينى

مدى خطاكى

ورُوحينى .. رُوحى

دى بلاد بعينه

وطرقها مطوَّح (نائية) .

فإن عمال الحفر يغنون بإيقاع سريع متناسب مع حركة
الحفر وتحميل "المقاطف" وإفراغها . ويقوم "رئيس العمال" بالغناء
بينما ترد عليه المجموعة رداً واحداً متكرراً بصوت غليظ مؤكد
متباين مع صوت الرئيس الحاد :

الرئيس : طيّب يا شُغل الزمبيل (لا بأس .. أبها العمل بحمل

المقاطف)

المجموعة : طيّب يا شُغل الزمبيل

الرئيس : ياللى بدعت الكبابين (جمع كبانيه من الكلمة

الإنجليزية كمبانى) "بمعنى شركة صناعية"

المجموعة : طيّب يا شُغل الزمبيل

الرئيس : ياللى رفعت دا الرديم (التراب)

المجموعة : طيّب يا شُغل الزمبيل

وتتضمن أغنية العمل إرشادات وتوجيهات وإهابات ، إما
مُوجَّهة إلى العاملين أنفسهم- إذا كان هناك أكثر من واحد- أو
لأدوات العمل أو للماشية وما إليها .

فمن المعتاد أن تتخلل أغنية الفلاح- مثلاً- وهو يحرق لفت
دابته أن تلتزم "الخط... من هنا.." وأن تعود "تعا.. ارجعى" وقد
يناديهَا مدلاً :

يا بركة .. تعالى

ما .. تبجي يا بركة .

ويرد خلال أغنياته بكثرة استخدام أصوات النداء والتحذير
والحث مثل : حا ، تعا ، شى .. إلخ .

أما بالنسبة للعاملين ؛ فمن المعتاد أن تسمع المغنى يهيب
برفاقه : "القوة" أو يدعو لهم "يعطيكو العافية" ، وأشباهها .

وها هى مجموعة عمال حمل تغنى :

الرئيس : ينصر دينك يا جمال (ينصر دينك تعبير شائع بمعنى
أحسن)

المجموعة : ينصر دينك يا جمال

الرئيس : يممت لنا الكنال (أمت القنال)

المجموعة : ينصر دينك يا جمال

ويطلب الرئيس مزيداً من النشاط والسرعة :

الرئيس : الهممة شوية يا رجال

المجموعة : ينصر دينك يا جمال

فيعود الرئيس طالباً مشاركة الجميع فى الرد مع رفع الصوت
لكى يعطى نبضة جديدة لحركة العمل أكثر حيوية :

الرئيس: ما تردوا - عاد - يا كبار (هيا أجهيوني يا كبار)

المجموعة: ينصر دينك يا جمال

الرئيس: قوى شوية يا كبار

المجموعة: ينصر دينك يا جمال

ولكن الرئيس يلاحظ عدم انتظام الحركة فيتدخل فى سياق
الأغنية :

الرئيس: الخطوة قدام يا رجال (إلى الأمام)

المجموعة: ينصر دينك يا جمال

وإذا كانت أغنية العمل قد تضمنت بالضرورة هذه
التوجيهات والإهابات للعاملين وأدواتهم، فإنها أعطت اهتماماً
أكبر لوصف أدوات العمل وعناصره، وتحدث إليها شاكية
ومواسية ومرشدة.

والأغنية التالية تقارن بين حال الفلاح الذى يعمل بدابة
جيدة والآخر الذى يعمل بأخرى ضعيفة (وكأنه بشكل ماكر
يحفز دابته إلى أن تثبت قوتها وأصالتها، فضلاً عن الكناية
الغزلية وراء الصورة كلها يلمح بها إلى الفارق بين زوجتين أو
فتاتين) :

آه.. حلال يا فلوسى

صاحب الملهة... يقول :

حلال يا فلوسى
صاحب الدشيرة يقول : (الرديئة)
عليك العوض فى فلوسى
آه .. هنا ولبات
صاحب الهزيمة يقول
هنا ولبات (هنا سببت نتيجة تأخرنا)
أما هذا الفلاح فإنه يتعاطف مع ثوره الذى أجهدته العمل
فيسأله :

إيش رقدك فى الخطأ .
آ .. يا .. عجلى ؟ (تصغير عجل)
وترد الأغنية :

رقدنى .. سهر الليل ، والقسا ، والويل !
وأغنية العمل الفلاحية لا تحتفى بالدواب فحسب ، بل
تحدث أيضاً عن الآلات المستخدمة فى الرى وغير الرى من
العمليات الزراعية .

وها هى أغنية عمل على " الشادوف " تتحدث عن الآلة
نفسها ، وعن العامل عليها ثم عن الماء وعملية تحويله فى
القنوات للرى ، بكلمات مباشرة تعتمد على التكرار المُوَقَّع
فترسب فينا إحساساً بالجهد المشقى العبثى .
العود ...

يا زاجى العود (يا من تسقى) تروى الزرع) بواسطة الشادوف

يا عم مسعود
حول (حول الماء إلى قنوات حوض الزرع المعنى)
والله .. حول
حول الماء (الماء)

باطي ولا ري (بطيء ولا يتم الري سريعاً) .
وهكذا ، تضمّن هذا المقطع الكثير من عناصر العمل التي
تتصل بعملية الري . وفي نموذج سابق سمعنا عمال الحفر وهم
يغنون للزمبيل ، وسيلتهم في نقل التراب وأدواتهم الرئيسية .
طَيَّب .. يا شُغل الزمبيل .

ويضمّنون أغنيتهم ما يلمّحون به إلى معرفتهم بنتاج عملهم
الذي يشيد المباني والشركات :

يا للى بدعت الكبابين

وإذا انتقلنا من هذه السمات الخارجية لأغنية العمل إلى
السمات الداخلية لبنائها ، سنجد أنها ما زالت تعتمد آلية
التكرار كصفة أساسية في تكوينها ، وآلية التكرار هنا فعّالة
باعتبار أغنية العمل ترتبط بحركة بدنية رتيبة متكررة ، ومن
ناحية أخرى لأنها شفهية تُحفظ عن طريق السماع والتكرار ،
ومن ناحية ثالثة يقوم هذا التكرار بالتعبير عن حالة العمل
المجهد وترسب إحساس العامل بالمعاناة .

وقد سجّلنا أغاني تستمر في تكرار جملة واحدة ، وربما
كلمة واحدة مرات ومرات . والنموذج الأخير ، الذي يغنى فيه

فلاح على الشادوف، نصه الكامل كما غناه راويه :

عُرَاد (العمل على العود الشادوف)

والله يا بوى .. عُرَاد

العود

يا عم والله .. عُرَاد

العود

يا زاجى (ياساقى) العود

العود

يا عمّاي .. والله .. العود

العود

يا عم مسعود

عُرَاد

يا .. عُرَاد

والله العظيم .. عُرَاد

عُرَاد

يا بوى عُرَاد

العود

يا زاجى العود

تجول (تقول)

يا عم مسعود

يا عم مسعود

جول (قل)
يا عم مسعود
والله العظيم .. يا عم مسعود
حوّل
والله حوّل
حوّل الماي
حوّل
باطى ولا رى
حوّل .. ولا رى
حوّل
يا عم مسعود حوّل

وآلية التكرار هذه خصيصة تشترك فيها الآداب التقليدية عند كل الشعوب، وقد لاحظ الأنثربولوجيون عند بعض الجماعات أغاني ليست إلا تكراراً لانهائياً لكلمة واحدة .
ولكن آلية التكرار فى أغاني العمل التى تتردد بين شغيلتنا الآن لا تقتصر على هذا التكرار الحرفى ؛ إذ إنه تطور إلى أنماط أخرى من تكرار الصورة أو تكرار معنى الصورة، والنموذج التالى يبين كيفية هذا التكرار :

من حطنى طيره
وأحوم للفوق
وانزل على المهبوب

وبلّ شوقى
من حطلى طيره
وريشها هندى
وانزل على المهبوب
واجبيه لعندى.

وقد يلعب بتنويعات على جزئيات من الصورة أو دلالتها،
وربما بكلمات منها، إلى أن يستنفد كل طاقاتها وكأننا أمام
شكل مماثل للتنويعات الموسيقية.

والنموذج التالى يستمر فى العزف على معنى النزول من
أعلى إلى المهبوب حتى يروى شوقه إليه :

آ.. لا جى من فوق
وان قفلوا لهواب
لا جى من فوق
وانزل على المهبوب
وبلّ شوقى.

أما النموذج التالى يعزف منوعاً على فكرة "من يفعل كذا"،
بمعنى يا ليت أو أليس هناك من يفعل كذا :

من حطلى جبهه (جُبْن)
على رغبلى
والبت بهضه (البت بهضاء)
ونومها خفيف.

ومن أغنية محراث أخرى نسوق نموذجاً آخر لهذا التكرار
الذى تُلح به الأغنية لتأكيد الفكرة وتوضيح كل جوانبها ورسم
تفاصيلها :

آه.. خضرُ الجلبان
على شفايفها
وخضرُ الجلبان (نبات الجلبان)
آه.. خضرُ الجلبان
والدقُّ الأخضر
فى الصبايا بيان
آه.. خضرُ البريسم
على شفايفها
وخضرُ البريسم
آه.. خضرُ البريسم
والدقُّ الأخضر
فى الصبايا يزين
بت المعلم جرجس (بت)
دُقَّت الصُّلبان
جاء... دُقَّت الصُّلبان
دقت على السُّرة
هجين وحصان.

ويساند آلية التكرار هذه سمة أساسية فى بناء أغنية العمل ،

وهى عامل الارتفاع، وهو عامل أساسى يجابه كل من يعمل فى ميدان جمع الماثور الشعبى . صحيح أن هنا قدراً معقولاً من الثبات للإيقاع واللحن، وكذلك للترجييع والترتيب المتكرر المختصر، لكن النص الأدبى يتعرض من مُغنٍ إلى آخر، ومن مرة يغنى فيها إلى أخرى، لقدّر من التغير قل أو كثر . مما يوحى بأنه ليس للأغنية نص مستقر ثابت . وهذا استمرار لما كان حادثاً بالنسبة للأغنية فى العهود الماضية .

وحرية مغنى أغنية العمل الشعبية فى الارتفاع تقودنا إلى التساؤل عن علاقة المغنى الفرد بالجماعة المغنية .

نلاحظ أن هذه العلاقة ترتبط بطبيعة العمل ذاته، فإما أن يكون العمل جماعياً، أو أن يزاول العمل فى المكان نفسه أكثر من فرد، حتى تأخذ الأغنية شكل الحوار . ولا نعى بالحوار، بالطبع، حواراً درامياً، ولكننا نعى تداول فقرات الأغنية بين اثنين : إما فرد وآخر يتولى "الرد" عليه، وإما قائد ومجموعة وإما مجموعتان متبادلتان .

أما إذا كان العمل فردياً، فإن الأغنية تأخذ طابع الأغنية الواحدة الحرة . وربما كان هذا هو السر فى أن الأغاني المرتبطة بالأعمال المفردة تميل إلى شكل لحنى مبطوط ممدود . بل إن أغاني منها، وخاصة المرتبطة بالأعمال طويلة الزمن وشبه المسترخية ولا تتطلب تركيزاً ولا جهداً متلاحقاً، مثل إدارة الساقية، تستعير الموال وتستعمله فى أدائها .

وما هو فلاح يغنى أثناء دورانه على الساقية :
يا ليلي .. يا ليلي .. يا عيني
يا أبهى البهى (أكثر البهضات بهاضاً)
يا للى قمت لك رايه (أقمت)
نسيت ودادى،
ومشي الطرق وياها ؟
وادی أملك وأهوك
-قال- يتهموك وياها !
خليك معاهم،
لكن .. خللى البال وياها !

وهو موأل صريح لا فى صياغته الشعرية وحسب، وإنما أيضاً
فى طريقة أدائه اللحنية الحرة المطلقة، بل وفى لازمة وضع
الكف على الصدغ.

والشواهد التى بين أيدينا تشير إلى أن استخدام الموأل فى
أغاني الساقية استعارة حديثة، حيث من بين محفوظ الفلاحين
أغان أخرى تُردد على الساقية، من بينها النموذج التالى :

على السواقى ..
يا زارعه الرمان على السواقى
رمانكم مرّ لم ينداقى (لا يذاق)
رمانكم مرّ لم ينداقى
يا طويله بان (كفصن البان، اظهرى)

يا راكبه العالى ، يا طويله بان

يا طويله بان

رمان صدرك لُزِرَ الجمصان (مَزَقَ القمصان) .

أما فى الأعمال الفردية الأخرى التى تتطلب تنبُّهاً أكثر نسبياً، مثل دراس القمح ؛ فيغنى الفلاح أغانى حريتها اللحنية أقل تسبيحاً، وتأخذ شكل الأغنية لا الموال . وما هو نموذج يخاطب الثور الذى يجر "النَّورج" ويوجِّهه (فى نفس الوقت الذى يصنع تورية يعنى بها أشياء أخرى) ومنها ينتقل إلى أغراض متنوعة :

يا أحمر يا هو قرنين

يا أحمر يا هو قرنين

عيب عليك المهيل

والدحلبة بالليل (العسلل ليل)

ولم جيناك (ما أئيناك)

لنا زمان يا دار

ماجيناك

يا خضره

لمى كبير وصغارى

وامدح الراحدانى

يا قلب صلى

وامدح الراحدانى (الله)

رفع السما
 بلا عمدان
 عليك يا زين (من أجل زيارتك والحج اليك يا نبي)
 رهنت سوايها
 حدا الدلال !
 ثم يعود ليواسي ثوره أو بقترته بعد أن ألهيهما "بالفرقة".
 ويتخذ من تلك الإشارة تكتة ليدخل إلى الغزل :
 على عيني .. يا ضربة السواقي
 على عيني
 شوف الصبية
 اللي ضربها الزين
 بلبل المراود (مرود المكحلة)
 كحل الصبية
 بلبل المراود
 بلبل المراود مع السواد
 يا ام الدلال الزين
 دارى دلالك
 يا ام الدلال الزين
 دارى دلالك
 لحسن تصيبك عين
 قال وما تحماش

يارب خللى الشمس ما تحماش
 ما تحماش
 علشان غزال الهر
 صابح ماشى
 دلى اسقىنى (انزلى)
 يا شايه البلام
 يا حاردة القصّة (يا من أملتى خُصلة مُقدمة الرأس)
 على الجبين
 وقال لى : قومى !
 من طلعة النجمة
 وقال لى قومى
 قومى استحمى
 وغيرى لى هدى ..
 ويستمر فى الانتقال من غرض إلى آخر بلا نهاية محددة ، وإن
 كان قد انتهى هنا بعظة .
 وابويا يقول لى ..
 عمى يوصينى ،
 وابويا يقول لى ..
 من خالف الوالدين
 جفوه الكل (جفاه الجميع) .
 أما فى أغانى الحرث ، رغم حررتها النسبية ، فإنها تتطلب

حركة أكثر وجهدا وتنبها ملحوظين . وها هو مغن يَطلق صوته
وهو يمسك المحراث يوجهه ، بينما يسوق الماشية التي تجر
المحراث :

قال .. بالبياض !

ما تجعلوش الزين

قال بالبياض

دا الزين طبيعية وحلوه الايادى

آه .. من فوق

ما الأ صبية طلّت من فوق

من فوق

والريح يقلب فى القميص والتوب

آخ .. نبعت الكلاب

يا بت طلى وشوفى

نبعت الكلاب

دا .. حسن أبوكى (صوت أبهك وحركته)

جاي مع الغياب .

وقد حدث وأنا أسجل نماذج من أغاني المحراث فى الحقل أن
كان بالقرب منا فلاح آخر يحراث أرضه اندفع إلى الرد على
غناء الفلاح الذى نسجل له . وهذه الحادثة توضح لنا النقلة التى
أشرنا إليها من أن الأصل فى أغاني العمل اعتمادها على تبادل
الرد إذا اجتمع أكثر من فرد . وقد أكد هذه الملاحظة التفسير

الذى قدمه الفلاحان عندما سألتهما عن سر اندفاع الثانى إلى
الغناء بأن أكد لى بأنه، وإن كان المعتاد أن يغنى الحارث وحده،
إلا أنه إذا كان آخر يعاونه أو يحرث قطعة أرض مجاورة، فعادة
يتبادلان الغناء . ونورد هنا جانباً من هذه الأغنية :

يا رقيق البيض (يا أرق البيضاوات)

قلبي يحبك - عاد - يا رقيق البيض

يا رقيق البيض

قلبي متشعلق فى هواك يا بيضا

واندار ورينى (اسعدروا نظر إليّ)

واندار - يا حلو القفا - ورينى

واندار ورينى

يا للى نهود صدرك لمهايل تين (عذوق العين)

واندار قدامى

واندار - يا حلو الجفا - قدامى

واندار قدامى

يا للى نهود صدرك شرّك الجمعان .

وكان الآخر يرد على كل مقطع من الأغنية، بحيث كان كل
منهما يأخذ الشطرة الأخيرة من الآخر . ومن ثم، كانت الأغنية
تنمو فى شكل شبه حلزوني وهذه الهيئة فى تنمية الأغنية من
خلال الرد، لاحظناها أيضاً فى أغان أخرى بعيدة عن العمل مثل
أغاني الحجاج . وعلى العموم، فهذا التركيب ملحوظ الوجود

فى كثير من الأنواع الفنية الشائعة فى منطقة سوهاج .
 وإذا تركنا الأغانى التى ترتبط بأعمال تحتل العمل
 الفردى ، وانتقلنا إلى الأعمال الجماعية بطبيعتها ، نجد أن
 الأغانى التى ترتبط بها تلتزم بالشكل الذى يقوم على الرد . إما
 بأن تنقسم المجموعة إلى مغنٍ و "كورس" يلتزم بترجيع رد ثابت ،
 أو ترديد الشطر الأخير " وراء " المغنى ، وإما تنشط المجموعة إلى
 جزئين يُرجع أحدهما وراء الآخر رداً ثابتاً أو الشطر الأخير من
 كل مقطع .

وقد أوردنا نموذجين سابقين لعمال الحفر ، ويغنى فيهما
 الرئيس وترد سائر المجموعة وراءه . وسنورد هنا نموذجاً آخر ترجع
 فيه سائر المجموعة الشطر الآخر وراء الفرد المغنى :

الفرد : أول قولى وكلامى

المجموعة : السلام

الفرد : السلام

المجموعة : من يغنى

الفرد : زارك يا نبي

المجموعة : زارك يا نبي

الفرد : الناس تزورك نوبه (مرة)

وأنا أزورك سنى

المجموعة : وأنا أزورك سنى

الفرد : على قبر القنارى (ولى مدينة قنا)

سبّل يا حملى (اسقى يا سقاء)
المجموعة: سبّل يا حملى
الفرد: سبّل واسقى العطاشى
كرامة للنبي
المجموعة: كرامة للنبي
الفرد: عقلى اضيع .. ولقيته
ف جراب الحملى
المجموعة: ف جراب الحملى
الفرد: اسمك على يد البيضة
خضر من غير أوان
المجموعة: خضر من غير أوان
الفرد: عقلى اضيع .. ولقيته
فى نهدك دورى
المجموعة: فى نهدك دورى
الفرد: دوسى ع القدم دوسى
يا أم ملايا حريير
المجموعة: يا أم ملايا حريير
الفرد: ماشيه مشيك عياقه (عجبا ودلالا)
وللا البلاص تجميل (ثقىل)
المجموعة: وللا البلاص تجميل

والملاحظ أن هذين الشكلين فى الرد (ترجيع ثابت أو ترديد

الشطر الآخر وراء المغنى) هما الصيغتان السائدتان فى أداء الأغانى الجماعية.

ويحدّثنا علماء الفولكلور أن هذين الشكلين هما المرحلة الأخيرة التى انعزل فيها دور المغنى الفرد عن "الكورس"، خارجاً من رحم الأداء الجماعى القديم. وبكمال استقلال دوره وتطور فنه يظهر ما نعرفه الآن بالمغنى المنفرد. ويضيف هؤلاء الباحثون أنه من تلك المرحلة أيضاً ولّد الشاعر والموسيقى الفردان. ولكن ذلك مبحث آخر نتركه الآن لنكمل متابعة السمات الأساسية فى طابع أداء وتكوين أغنية العمل كما نسمعها من أفواه مؤديها وهم يزاولون أعمالهم.

وواقع الحال أن أغنية العمل تبنى هيكلها آخذة بمبدأ التداعى الحر، وتعتمد فى ذلك على رصيد هائل من الصور والصياغات محفوظة فى صدور مؤديها. وما إن يشرع مغنى أغنية العمل حتى يبدأ فى السحب من هذا الرصيد مقطعاً مقطعاً، يقود بعضها إلى البعض وفق تداعيات اللحظة، ومدى نشاطه ذهنى وإيجابيات ذاكرته. قد تُذكر الصورة أو الكلمة، أو إيحائهما، وربما كانت حالته النفسية والجسمية هى التى تدفع إلى ذاكرته، بحفوزه المكنون فيمضى واصلًا المقطع بالمقطع، كأنه عقد يلضم حبّاته حبّة حبّة. وبراعة المغنى هنا من براعة اللّازم، فكلما أتقن فنه كلما تمكّن من تنسيق عقده واكسابه توافقاً جمالياً.

وتلعب هنا آلية التكرار وعامل الارتجال ، اللذان أشرنا إليهما ، دوراً رئيسياً ، بالطبع دون أن يغيب عنا عامل تلاؤم المنتج الغنائى مع طبيعة العمل وظروفه ومع حركة العاملين وانشغالهم .

قد يفهم من الكلام السابق أن أغنية العمل لا بناء فيها ولا ضابط طالما أن هيكلها قائم على مبدأ التداعى الحر . وهنا ، نرجو القارئ أن يعيد قراءة النصوص المعروضة فى هذا المقال ؛ حيث سيلاحظ أن هناك بناءً شعرياً محكماً للمقاطع . ولذا - فى تقديري - يمكننا أن نستخلص النتيجة التالية : الوحدة الحقيقية لأغنية العمل هى المقطع .

والمقارنة بين أغنية العمل والأشكال الفنية المعروفة فى الآداب الرسمية هى مقارنة لا محل لها وخاطئة منهجياً . ومن ثم ، فإن تلمس وحدة موضوعية تشمل أغنية العمل من بدايتها إلى نهايتها - على النحو الذى نطلبه من القصيدة - مسألة مغلوطة . وكيف يكون ذلك وأغنية العمل تلتحم بعمل متصل يمتد ساعات قد تستغرق اليوم بطوله ، وأقصى ما يراعيه المغنى هو تلاؤم مقاطعه مع نوعية العمل الذى يزاوله .

ومن هنا ، سنجد أن هناك مقاطع ومعاني ولوازم - ولم لا نقول أشكالاً غنائية - ترتبط بأنواع بعينها من العمل ، بالإضافة الى تلك الوحدات والعناصر التى تتشارك فيها الأعمال المختلفة وتداولها فيما بينها .

وقد يفهم أيضاً من الكلام السابق، عن الاعتماد على المحفوظ، أنه لا مكان للابتكار طالما أن المغنى يمتح، أو يستمد، ما يغنيه من المخزون التقليدى.

وعلى تعقيد هذه المسألة وما أثارته - ولا زالت تثيره - من جدل بين الدارسين، فإننا نجيب بشكل أولى بأن هناك دوراً ما لابتكار المغنى يزيد ويقل حسب موهبته وبراعته فى التعديل والحذف والإضافة فى إطار هذا المحفوظ التقليدى ووفقاً لقوانينه. والفصل فى دخول ما يبتكره المغنى فى دائرة المأثور الجماعى هو تقبل الجماعة له وتبنيه وصقله من خلال التداول حتى يصبح ملكاً لها ومُعبراً عنها هى، ويفقد صلتها الشخصية بمبتكره.

وقد مر بنا نموذج يغنيه عمال الحفر، وهو:

ينصر دينك يا جمال!

وعناصره واضحة الحداثة. ومعنى هذا أنه ابتكر مؤخراً، ولا شك أن فرداً فى البداية هو الذى صاغ الكلمات، ولكن رفاقاً له وجدوا فيها ما يعبر عن مشاغلهم، كتأميم قناة السويس وطرد المحتلين وموقفهم من الشركات التى يبنونها. ومن ثم، تقبل أولئك العمال ابتكار زميلهم وتبنوه ورددوه حتى صار من مأثورهم، وأصبحت الأغنية أغنية عمال لا عامل واحد.

بعد هذا، نعود لنلاحظ أن أغنية العمل استخدمت فى بنائها كل الوسائل السابق تعديدها لتحكم صلتها بالعمل وعناصره.

مالك هاكى؟
 باعوا النخيل وقسموا الاملاك
 ودمعها دمعين
 تبكى "عزيزة" ودمعها دمعين
 ودمعها دمعين (عزيزة ويونس من شخصيات السيرة الهلالية
 أيضا) .
 تبكى على "يونس" .. غريب يا عيني
 على وليفى
 يا مين يخبرنى على وليفى؟
 على وليفى
 سكن الجبل وللا طلع الريف
 مالك مالى؟
 يا عم يا خلى البال مالك مالى؟
 مالك مالى؟
 ضاحك عليّ - ياخوى- وعاجبك حالى !
 مالك مالى؟
 يا عم يا خالى البال .. مالك مالى؟
 مالك مالى؟
 بقعد مع العُربان ، مالك مالى؟
 عريض الاكمام
 صبحت تقلّب فى عريض الاكمام

عريض الاكمام
والله خسارة والتراب لم
عريض الكمى
صبحت تقلب فى عريض الكم
عريض الكم
والله خساره والتراب لم
والدمع فى المنديل ..
صبحت تلم الدمع فى المنديل
الدمع فى المنديل
علة ولد كان يشبه الجنديل
يجيب حبابى
وان كان دمع العين يجيب حبيبى
يجيب حبابى
كنا ملهنا الطرق والمسارب .

وثالث المناحى ، التى تسلكها الأغنية لعقد الصلة بين موضوعها وأنواع العمل المختلفة هو أن تسلك مسارح الحلم التنفيسى الذى يعطى نقيضاً نفسياً لواقع العمل المُضنى وشروطه البائسة . وكانت تلك إحدى وسائل الفلاح لمعالجة إحساسه باغتراب العمل واستلاب نتاجه منه . وعادة يتم هذا التعويض النفسى بالغزليات ، فصدر محبوبه جميلة ملاذ أكيد من هجير عمل مكد يهد الكيان . وقد يتم

هذا التعويض بصور عن الراحة وحال المتراحين من الفئات التي تتمتع بشمار هذا العمل اليدوى المجهد، وكأنها غممة بمشاعر طبقية مكنونة. وقد يتم هذا التعويض من خلال استدعاء مشاهد من حياة الأبطال، وأبرز الشخصيات وروداً شخصيات السيرة الهلالية، وربما جاء التعويض عن طريق التبرك بالأولياء والشخصيات الدينية، وفي المقدمة النبى الرحيم.

ولقد تعمدت أن أطيل فى عرض النماذج الأخيرة حتى تغنينا هنا عن إيراد شواهد لكيفية تكوين أغنية العمل معتمدة على مبدأ التداعى الحر، وفق الشروط السابق بيانها.

فرجاء الرجوع إلى تلك النماذج، وإذا كنت سأورد نصاً هنا فذلك يرجع لسببين:

أولهما: لكى أعطى نموذجاً كاملاً لأغنية عمل تؤدى على الطنبور، تعمدت - عند تسجيلها - أن أترك المغنى تماماً حتى شعر هو نفسه بالاكتهاء.

وثانيهما: أن النص ذو أهمية وثائقية، فهو فى ظنى من أكثر نصوص غناء العمل الفلاحى أصالة وعراقة، نصاً شعرياً ولحناً وطريقة أداء. وها هو النص كما أداه المغنى:

عجنوك يا زبيب

حنّة للبيض

للبيض.. للبيض

قصرك يا "جاز" (الجازية شخصية نسائية رئيسية فى السيرة

الهلالية

ما .. مهنى بلقاز

بلقاز .. بلقاز (من زجاج)

والصبة بلقاز (السقف أيضاً من زجاج)

وتقول وتطول

وتقول: يا أولاد

ولذلك يا مره (يا امرأة)

العود جبره .. (الطنبور قسا عليه أو أجبره)

جبره .. جبره

وتقول "شّمه" (شّمًا شخصية نسائية من السيرة الهلالية)

والله .. بكيت ع اللّمه (بكيت على الجمع الذى تفرق)

تبكى "شيحه" (شيحة شخصية نسائية من السيرة الهلالية)

والله .. ع الريحه (على رائحة الأحباب)

وتقول يا اولاد ا

من قال :

دا صاحب العود كذاب ا

على فين قول لى ؟ (قل لى)

أنا .. على بيت خلّي

يا انا ، طالع بدرى .

والله .. وليه .. ما اهرى ا

طالع يا اولاد

وتقول "شمه"
يا انا طالع بدري
وتقول وتطول
يا انا .. على فين قول لي ؟
على بيت خلتي
من قال ؟
من قال يا ولاد ؟
ولذلك يا مره (يا امرأة)
العود جبره
يا اولاد ..
على فين يا ماي ؟ (يا ماء)
يا نا .. ع الواطي راى (ري)
هوبن .. هوب .. (عبارة تردد أثناء أعمال الري)
والله شاعر برباب ..
برباب
ياما نقد الهُراب (فتحة الطنبور)
حلق يا "دياب" (دياب ابن غانم شخصية هلالية)
ياخى .. نقد الهُراب
شاعر برباب ..
برباب .. برباب
ياولاد .. نقد ألهراب

ياخى.. زقزق ياخشب
والله وعد واكتب
ياما شدوا ورحلوا
ياما شدوا.. يا اولاد
ع الزين قصدوا
ياما شدوا ورحلوا
والله.. تحلى وتروق
وتروق.. وتروق
ياما.. صبر ياقلوق
تحلى وتروق
وتروق بدرى
وتروق.. يا ماى
ع الواطى رى.

ولن يغيب عن القارئ- إذا أعاد قراءة النص- متابعة السمات والخصائص التى عددناها، ولا كيفية عمل مبدأ التداعى الحُر فى تلاحق أجزاء الأغنية وتشكيل هيكلها الذى انتظم فى النهاية حول خيط واحد يرتبط بالعمل المؤدى مُعبّراً عن حالة العمل، رغم انتفاء وحدة الموضوع بين فقرات الهيكل. والحالة التى صادفنا فيها أغنية عمل طويلة ذات بناء يُسائر مبدأ الوحدة الموضوعية كانت الأغانى التى تقص قصصاً دينية أو شبه دينية، مثل قصة خضرة الشريفة أو إحدى كرامات النبى

مثل قصته وهو فى الغار لما عضّ الشعبان أبا بكر الصديق، أو قصته مع الغزالة التى صادها يهودى (كافر= ظالم) فضمنها النبى إلى أن ترجع الى أولادها فترضعهم ثم تعود. لكن أولادها رفضوا الرضاعة وطلبوا منها سرعة العودة حتى تطلق النبى من عهده مع اليهودى، ولما عاين اليهودى المعجزة أشهر إسلامه (إعلان الهداية إلى مبدأ الرحمة والعدل) :

القائد: اليوم صلى	المجموعة: اليوم صلى
- ع الزين صلى	. اليوم صلى
- الله ياسيدى	. اليوم صلى
- الله .. يا عمى	. اليوم صلى
- يا بن عمى	. اليوم صلى
- قولوا سرّية	. اليوم صلى
- غزال يه	. اليوم صلى
- كله على الله	. اليوم صلى
- وهيه هانت	. اليوم صلى
- الله .. يا خلى	. اليوم صلى
- يا بن خلى	. اليوم صلى
- الله .. يا عمى	. اليوم صلى
- ويا بن عمى	. اليوم صلى
- الله .. ياسيدى	. اليوم صلى
- ع الزين صلى	. اليوم صلى

- يا عبادى - اليوم صلى
- قولوا وصلوا - اليوم صلى
- نوبة- النبى (ذات مرة) - اليوم صلى
- نوبة .. الهادى - اليوم صلى
- أبو خد نادى - اليوم صلى
- نوره فى الوادى - اليوم صلى
- كُلُّهُ ع الله - اليوم صلى
- والله والمائلة - اليوم صلى
- يَعْدِلُهَا الله - اليوم صلى
- قولوا سورة - اليوم صلى
- ع اللى راحت له - اليوم صلى
- ديّه الغزالة - اليوم صلى
- يا نبى اضمئى - اليوم صلى
- م اليهودى - اليوم صلى
- حلنى والله من دى القيودى - اليوم صلى
- ديّه القيودى - اليوم صلى
- قال لها رُوحى - اليوم صلى
- أنا ضمنتك - اليوم صلى
- روحى لعيالك - اليوم صلى
- فى الجمال - اليوم صلى
- ع الزين صلى - اليوم صلى

- كله ع الله
- الله يا خلى
- الله يا عَمى
- راحت دا والله
- فى الجهال
- راحت لاولادها
- كُنت فين؟
- بطيى علينا
- والله يا يُمّة؟
- صدنى والله
- دا اليهودى
- فى القيردى
- النبى ضمّنى
- قال لها روى
- لهنك... والله
- حرام علينا
- كدا... مانا
- طاعة محمد
- قالوا لها روى
- راحت الغزاة
- الله يا عَمى

- وما بن سيدى . اليوم صلى
- كله ع الله . اليوم صلى
- الله يا خلى . اليوم صلى
- وما بن خلى . اليوم صلى
- إعشق وصلى . اليوم صلى

ويبدو أن هذا النوع من أغاني العمل - القصصية الدينية - كان أكثر اتساعاً في فترة سابقة، إذ إننا نجد في الأغاني الحالية شظايا وشذرات وإشارات لخوارق وكرامات بعض الأولياء .

ملاحظة أخيرة، قبل أن نختم هذا المقال، ننهي هذه السمات التي لمسناها في أغنية العمل، وتكشف عن روابطها الخارجية والداخلية بأصلها البعيد من جهة وبوضعها الراهن من جهة أخرى، بملاحظة عدم وجود أغاني عمل مرتبطة بالعمل الصناعي .

وواقع الحال أن أغاني العمل تقتصر على الأعمال الفلاحية وبعض الحرف، مثل صيد السمك، دون أعمال الورش والفابريكات وما إلى ذلك من تطوير لها. ويعود ذلك - فيما يبدو - إلى أن هذه الأعمال الأخيرة تتطلب تنبهاً وتركيزاً لا مجال معهما لغناء . أما العمل الفلاحي وأشباهه من الأعمال الحرفية، فإنها تؤدي بأدوات بدائية أو باليدين العاريتين . ويبدل العامل مجهوداً بدنياً متصلاً لساعات قد تستغرق النهار وأطرافاً من الليل . ولذا، فإنه من الملاحظ أن هذه الأنماط من

الأعمال الفلاحية وأشباهها كلما تطلّبت جهداً أعظم، أو زمناً أطول، لازمها الغناء وأصبح جزءاً منها.

ويؤكد هذا، أن تحوّل بعض الأعمال الفلاحية في كثير من النواحي الريفية إلى الاعتماد على الأدوات الميكانيكية والمُعَدَّات الآلية، مثل استخدام ماكينات الري والتراكتورات التي تقوم بحرث الأرض وحصاد المحصول ودرسه وتذريته،... الخ، كل هذا أدّى إلى توارى الغناء الذي كان يصحب هذه الأعمال تقليدياً.

والملاحظة الأخيرة تدفعنا للاستنتاج بأن أغاني العمل تواجه لحظة مصير؛ حيث إنها ترتبط بأساليب محددة من الإنتاج، أما الآن وقد تغير أسلوب الإنتاج وأدواته، فإنها لم تستطع التكيف معه ومسايرته.

هل ستقرض - إذن - أغنية العمل بالانتقال الكامل إلى المجتمع الصناعي؟ هناك أمارات في مجتمعنا تشير إلى ذلك، ولكن هناك أمارات في بلاد أخرى سبقتنا في التصنيع تشير إلى أن أغنية العمل تحوّلت إلى أغنية "عُمال" و"حركات عمالية" و"تجمّعات نقابية". كيف، إذن، ستسير الأمور؟ هذه مسألة يحسمها جدل شغيلتنا مع واقعهم.

نوادر جحا

تكثيف لخصائص النادرة الفكاهية*

لزماً علينا، قبل أن نأخذ بدراسة قصصنا الشعبي الفكاهي من زاويتي، أن نتعرف على هذا الميدان في تراثنا العربي القديم؛ إذ لا بد من التحقق من أصول النوع الفني الذي نشعر في درسه، بمعنى أنه لا بد من معرفة أصوله الأولى التي يضرب فيها جذوره.

سعيّاً وراء هذا الغرض نرجئ دراسة النواحي التشكيلية والدلالية للنادرة الفكاهية إلى فرصة أخرى.

سنحاول أن نلقى نظرة على أبرز ألوان القصص الفكاهي العربي، وهي النادرة، فنستوضح خصائصها والطرق التي سلكتها لبعث المرح والضحك، ونتعرف على أنماط الشخصيات التي دارت حولها كثير من النوادر، لنجد أن شخصية جحا التي ظهرت إلى الوجود منذ القرن الأول

*الهلal سبتمبر ١٩٧٠.

الهجرى قد استمرت حية إلى عصرنا هذا، وأنها إما تسلت من بطون الكتب أو أنها انداحت على الألسن، لتحيا مع تجمعات الناس داخل المنزل وخارجه.

وقد استقطبت شخصية جحا خلال رحلتها فى الزمان والمكان كثيراً من النوادر التى كانت تُنسب لغيرها، وكأنها تريد أن تصبح النمط الطرازى الذى تتكشف فى إطاره كل سمات الفكاهة العربية.

يحدونا هذا إلى الاعتقاد بأن هناك قانوناً عاماً تخضع له كل الشخصيات الشعبية يمكن أن نصوغه فى العبارة التالية :

تنحو الشخصيات الأثرية لدى الشعب آلياً نحو استقطاب كل مميزات الشخصيات الأخرى. وبهذا، تزداد الشخصية تضخماً وتنوعاً على حساب الشخصيات الأخرى التى تأخذ فى التحول ثم الذبول.

وهكذا، توحدت داخل النوادر المنسوبة إلى جحا كل العناصر التى تميز النوادر العربية، ثم أضيفت إلى الصورة الكلية ملامح وخطوط جديدة، مع مر العصور ومع انسياح هذه الشخصية الزلقة إلى المناطق التى سادتها الثقافة العربية، بين الأقاليم العربية نفسها. وكان لتلك الشعوب أيضاً تراثها فى النوادر والشخصيات الفكاهة، فأخذ جحا يتمثل منها ما يجدد من كيانه ويبعث فيه الحيوية، لدرجة أننا نجد بعض الشعوب والجماعات تتحدث عنه الآن باعتباره على قيد الحياة.

غنى العرب ، منذ بدايات حركة التدوين ، بجمع القصص الفكاهي وتتبعوا أخبار الظرفاء والبخلاء والحمقى وما يصدر عنهم من طرف وفكاهات ونوادير . وقد بلغ بهم الاهتمام بهذا الجانب أن أخذ بعض الناس يتخصصون في تعليم الهزل ، وكان يختلف إليهم من يريد اكتساب القدرة على الإضحاك . وفي الأخبار التي وصلتنا من أواخر القرن الثاني وبداية الثالث الهجريين أن الشاعر العباسي "أبا العبر" (ت ٢٥ هـ) كان يتردد على رجل يعلمه الهزل هو وزملاء له . وكان أول دروس ذلك المعلم : أول ما ينبغي أن تتعلموه هو قلب الأشياء ويقول أبو العبر : فكنا نقول إذا أصبح : كيف أمسيت ، وإذا أمسى كيف أصبحت . وإذا قال : تعال ، تأخرنا إلى خلف !

ويبدو أن دروس تلك المدرسة قد أثمرت مع "أبي العبر" فقد اشتهر عنه أنه كان يتحاقق ؛ أى يصطنع الحمق ، حتى إنه نقش على خاتمه :

" توفى جحا يوم الأربعاء " . ونقش مثل هذه العبارة إمعان في السخرية والهزل ، حيث كان التقليد المتبع أن يُنقش على الخاتم آيات قرآنية أو عبارات رصينة فخمة حكيمة . وكان النقش يُعتبر شعاراً لصاحب الخاتم يمهر به خطاباته .

وكانت النادرة هي أبرز أنواع القصص الفكاهي العربي ، بل يمكننا أن نقول دون مجازفة كبيرة إنها النوع الذي استوعب كل أنواع القصص الفكاهي العربي تقريباً . وتاريخها هو تاريخ

القصص الفكاهي . ومن ثم ، فإن القول بعناية العرب بجمع القصص الفكاهي هو في الوقت نفسه يعنى العناية بجمع النوادر . ويبدو الاهتمام بجمعها من وفرة ما جُمع منها وما كُتب عنها . يُجسّد ذلك ما ظهر من كتب بكاملها تدور حول نوادر الظرفاء والطفيليين والبخلاء والحمقى ومن إليهم ممن ينسب إليهم الفعل "النادر المضحك" .

ويتضح من النص التالي إحدى صور بدايات جمع النوادر عن طريق دفع المال ، حكى ابن زياد الفراء (ت ٢٠٨ هـ) قال : "كنت قاطعت ابن دراج الطفيلي علي أن يملئ عليّ ثلاثين نادرة بدرهم . فكان إذا ذكر نادرة باردة لم أحسبها له . فقال : إن أردت النقاوة فعشر بدرهم" .

-٢-

كان اصطلاح "نادرة" يستخدم أساسا في المسائل اللغوية ، ويشار بها إلى الكلام الغريب الخارج عن المعتاد في النثر أو الشعر أو اللهجات . ثم تحول ذلك الاصطلاح إلى الفكاهات التي تروى عن أصحاب السلوك الغريب الخارج عن المعتاد ، واقترن معناها بالطرافة الباعثة على الضحك .

وباستعراض النوادر التي وصلتنا من المصادر العربية الكلاسيكية ، نجد أن النادرة تعنى عادة :

حكاية قصيرة ، تستمد مادتها من الحياة اليومية ، تحكى حادثة خرجت عن السلوك المعتاد من فعل أحد المازحين أو

الطفيليين أو الحمقى ... الخ. ولذا، فإنها تدور حول شخصية رئيسية مفردة وتكون عناصر الحدث فيها قليلة. تروى بقصد التسلية والترويح عن النفس، وتتميز بمضمون متقبل للحياة يواجهها بالابتسام الراضى.

ويمكننا أن نوجز الطرق التى سلكتها تلك النوادر العربية القديمة لبعث الضحك فيما يلى :

أ- قلب الأشياء: وهو ما أشار إليه معلم أبى العبر كما جاء فى الخبر الذى رواه عنه.

ب- المفارقة الناتجة عن وصل الأشياء التى لا صلة فيما بينها: مثل النادرة التى حكاها الجاحظ عن معاصر له شهد أمامه الوالى. فقال: سمعت بأذنى، وأشار إلى عينه. ورأيت بعينى، وأشار إلى أذنه.

ج- الأخطاء المدهلة: مثل الخلط فى أسماء بعض المشاهير، أو إساءة استخدام المصطلحات التى لا تجتمع، كما جاء فى النادرة التالية التى حكاها الجاحظ أيضاً. قال :

دخلتُ واسط فبكرتُ يوم الجمعة إلى الجامع فقعدتُ فرأيتُ على رجلٍ لحيةً لم أر أكبر منها وإذا هو يقول لآخر: الزم السنة حتى تدخل الجنة. فقال له الآخر. وما السنة؟ قال: حب أبى بكر بن عفان وعثمان الفاروق، وعمر الصديق، وعلى بن أبى سفيان، ومعاوية ابن أبى شيبان قال: ومن معاوية بن أبى شيبان؟ قال: رجل صالح من حملة العرش وكاتب النبى صلى

الله عليه وسلم وختنه على ابنته عائشة !

د-الأجوبة المُسَكَّنة : كما يظهر فى النادرة التالية : قدم إلى أبى حازم القاضى سكران ليمتحنه . فقال له : من ربك ؟ فقال السكران : أصلحك الله ليس هذا من مسائل القضاء ، إنما هو من مسائل "مُنكر ونكير" ، فضحك وخلّى سبيله .

هـ-التحامي أو الإمعان فى البله : ويجسد ذلك النادرة التالية : قال رجل لامرأته الحمد لله الذى رزقنا ولدأ طيبأ . قالت : ما رزق أحد مثلما رزقنا . فدعاها ، فجاء . فقال الأب : يا بنى من حفر البحر ؟ قال : موسى بن عمران ! قال : ومن بلطه ؟ قال : محمد بن الحجاج . فشقت المرأة جيبها ونشرت شعرها وأقبلت تبكى . فقال أبوه : ما لك ؟ فقالت : ما يعيش ابنى مع هذا الذكاء .

س- رد الحيلة بحيلة تُناظرها . والنادرة التالية تصور ذلك : استأجر رجل حملاً ليحمل قفصاً فيه قوارير ، على أن يعلمه ثلاث خصال ينتفع بها . فحمل الحمال القفص . فلما بلغ ثلث الطريق قال : هات الخصلة الأولى . فقال : من قال لك إن الجوع خير من الشبع فلا تصدق . فقال : نعم . فلما بلغ ثلثى الطريق قال : هات الثانية . فقال له : من قال لك إن المشى خير من الركوب فلا تصدقه . فقال : نعم ، فلما انتهى إلى باب الدار قال : هات الثالثة . فقال : من قال لك إنه وجد حملاً أرخص منك فلا تصدقه ! فرمى الحمال القفص على الأرض ، وقال : من

قال لك إن فى هذا القفص قارورة صحيحة فلا تصدقه !
ج- الهزؤ من قببح الخلقة أو سوء الخُلُق كالبخل والجهل
والغفاهة والتعمر،... إلخ :

ومن النوادر التى تروى عن قببح الخلقة نادرة بطلها أبو نواس . فقد مر عثمان بن حفص الثقفى - وكان شديد القبح - بأبى نواس ، وقد خرج أبو نواس من علّة مصفرّ الوجه . فقال له عثمان : مالي أراك مصفرّاً ؟ فقال أبو نواس : رأيتك فذكرتُ ذنوبي ! قال : وما ذكر ذنوبك عند رؤيتي ؟ فقال أبو نواس : خفت أن يعاقبني الله فيمسخني قرداً مثلك .

أما النوادر عن البخل فهى وفيرة فى الأدب العربى . ويكفى أن نذكر أن الجاحظ قد ألف كتاباً ضخماً عن "البخلاء" ، ولكننا نذكر النادرة التالية عن الغاضرى الذى صحب رجلاً من قريش من مكة إلى المدينة فقال القرشى : يا غلام أطعمنا دجاجة ، فأتى بها باردة ، فقال : ويحك أسخنها ورفّع غداؤهم ولم يؤت بالدجاجة ، فلما كان العشاء قال : يا غلام عشاءنا . فلما كان العشاء قال : هات تلك الدجاجة . فأتى بها باردة . فقال : أسخنها فقال الغاضرى : أخبروني عن دجاجتكم هذه ، أمن آل فرعون هى ؟ فإنى أراها تعرض على النار غدواً وعشيا .

والنوادر عن التعمر والتفيقه يدخل فيها نوادر كثيرة عن مسائل فقهية ونحوية . وقد يصور ذلك النادرة التى تقول أن أعرابياً سمع أبا المكنون النحوى يقول فى يوم بارد : إن هذا يوم

بله عصبصب بارد هلوف . فارتعد الأعرابى وقال : والله هذا مما يزيدنى برداً !

أما النادرة التالية فتسخر من سماجة ولجاجة رجل يسأل عالماً : أفطرتُ يوماً من رمضان سهواً . قال له : صم عرضه . قال : صمتُ عرضه وأتيتُ أهلى وعندهم طعام فسبقتنى يدى إليه فأكلت منه . قال له : تقضى يوماً آخر . قال : قضيته وأتيت أهلى وقد عملوا هريسة فأكلتُ ساهياً ، فما ترى ؟ قال له : أرى أن لا تصوم إلا ويدك مغرولة إلى عنقك !

-٣-

تشير المصادر العربية القديمة إلى شخص اشتهر بلقب "جحا" ، وتتفق هذه المصادر ، على أن كنيته كانت "أبو الغصن" بينما اختلفت فى صحة اسمه ، وإن كان أغلبها يقول بأنه "دجين بن ثابت" ، وتقول تلك المصادر إنه نُسب إلى "جحا" هذا فكاهات قد يكون هو صاحب بعضها ولكن بعضها موضوع عليه .

ويغلب فى تلك المصادر القول بأنه عاش فى الكوفة فى أواخر القرن الأول وأوائل الثانى الهجريين ، وأنه من قبيلة فزارة . ويزعمون أنه كان من المغفلين ، حتى كان يضرب به المثل فى الغفلة والحمق . وقد أورد الميدانى مثل "أحمق من جحا" فى مجمع الأمثال .

إلا أن الكتب التى وصلت إلينا ، مما أُلّف فى القرن الثالث

الهجرى، وتناثرت فيها نوادر الحمقى والطمّاعين والفكهيّين أمثال مزبد المدنى وأشعب، لم تورّد نادرة واحدة منسوبة إلى جحا .

وهذا يضعنا أمام احتمالين : إما أن نوادر جحا لم تكن - فى القرن الثانى ومنتصف الثالث الهجريين على الأقل - من الشهرة والكثرة بحيث يحفل بها كبار الكتّاب إذ ذاك ، أو أن هؤلاء الكتّاب كانوا يعنون بمن لهم شهرة لدى الخلفاء والطبقة العليا وتركوا ما كان يتناقله عامة الشعب عن نوادر جحا .

ولكننا نجد إشارة إلى كتاب باسم "نوادر جحا" فى كتاب "الفهرست" لابن النديم انتهى من تأليفه سنة ٣٧٧ هـ، وهو يعدّ كتاب "نوادر جحا" بين الكتب التى لا يُعلم أصحابها . ولا ندرى ما إذا كان أحد الرّاقّين جمع ما تناقله الناس من النوادر غير منسوب إلى أصحابه الأصليين أو أصحابه المجهولين، وربما سلّخه الوراق نفسه وألف من كل ذلك كتاباً . وللأسف ، لم يصل إلينا ذلك الكتاب ولم نعرف مصيره، وكل ما بقى فى أيدينا هو تلك الإشارات الطفيفة التى ترددت فى كتب الأدب العربى القديمة .

الصورة المتحصلة من النوادر والأخبار التى رويت عن جحا تلك المصادر أنه كان أحقق لدرجة أن بعضهم شاهده يحفر موضعاً بظهر الكوفة فسأله عن السبب فقال : إنى دفنت فى هذه الصحراء دراهم . ولست أهتدى إلى مكانها . فلما قال له

السائل : كان ينبغي أن تجعل عليها علامة . قال : لقد فعلتُ ، فقد علمت المكان بسحابة كانت تظله !

وفي قلة من نواته نراه يستخدم أسلوب "قلب الأشياء" الذى أشرنا إليه . فقد مر به رجل يسأله كيف يتوجه إلى أحد المنازل فقال له إلى ورائك . ولما استفسر منه هل يعنى ذلك أن يرجع قال لا بل يعنى أنه أمامه .

ويروى أيضاً أنه كان يتجاهل استهزاء بسخف الناس وسخرية من تصرفاتهم . وله نادرة مع الخليفة العباسية المهدى قد تعبر عن ذلك . فقد أراد المهدى أن يعيث به ، فدعا بالنطع والسيف . فلما أقعد فى النطع وقام السياف على رأسه وهز السياف ، رفع جحا إليه رأسه وقال : احذر لا تصيب محاجمى بالسيف فإننى قد احتجمتُ .

وله أخرى مع أبى مسلم الخراسانى قائد الثورة التى أطاحت بالدولة الأموية وأتت بالدولة العباسية ، وكان مشهوراً بصرامته . فقد دُعِيَ إلى مجلس أبى مسلم ، ولم يكن به غير أبى مسلم ويقطين . فقال : يا يقطين أيكما أبو مسلم ؟

على أى حال ، فإن الكتب العربية القديمة لم يرد بها إلا نواتر قليلة منسوبة إلى جحا . ولكن من الواضح أنها تجمع على أنه قد وجد شخص ماجن باسم جحا ، ورويت عن ذلك الشخص بعض النوادر .

وفى العصور التالية ، أخذت تتجمع حول جحا النوادر

الخاصة بالآخرين، بالإضافة إلى نواتره الخاصة. ونتج عن ذلك أنا نواجه فى الكتب المتأخرة بشخصية جديدة لجحا، شخصية فيها النواة الأولى القديمة ثم أضيف إليها طبقة جديدة فيها جوانب تؤكد الصورة القديمة له وجوانب أخرى قد تناقضها.

فإلى جانب النواتر القديمة التى تصور حمقه، نُسبت إليه مجموعة أخرى تؤكد هذه الصفة. كالنادرة التى تحكى أن أحمقين كانا يعيشان فى الطريق. فقال أحدهما للآخر: تعال نتمنّ، فقال أولهما: أتمنى أن يكون لى قطيع من الغنم عدده ألف، وقال الآخر: أتمنى أن يكون لى قطيع من الذئاب عدده ألف لياكل غنمك، فغضب متمنى الغنم وشتمه وتضاربا. فمر بهما جحا، وعرف منهما القصة. وكان جحا محملاً حماره قدرين مملوءين عسلاً، فأنزل القدرين وكيّهما. وقال: الله يهرق دمي مثل هذا العسل إن لم تكونا أحمقين! وكانت تلك النادرة تُروى من قبل عن أحد الحمقى المجهولين.

ولكننا نجد بالإضافة إلى ذلك مجموعة أخرى تُصوره حكيماً، وخاصة تلك التى تضعه فى منصب القاضى. وهذه نادرة كانت تُروى عن أبى ضمضم القاضى ولكنها أصبحت تُروى عن جحا.

تقدّم رجلان إلى جحا فادّعى أحدهما على الآخر قيثارة، وأنكر المدعى عليه، فقال المدعى: لى بينة. وجاء برجلين فشهدا. فطعن المدعى عليه فى صحة شهادة الشاهدين، وقال إن

أحدهما خمّار والآخر خليع . فقال جمعا : وهل يحتاج هذان الشاهدان إلى تزكية أعظم مما تقول فى مثل هذه الدعوى على قيّارة ؟

وعلى هذا النحو ، نجد أن نوادر جمعا فى المصادر المتأخرة قد اتسعت حتى شملت كثيراً مما كان قد نسب لآخرين من قبل ، وأصبحت نوادره نتيجة لهذا التراكم تتضمن آلياً جميع السمات التى تميزت بها النادرة العربية . وقد عددنا تلك السمات من قبل ، كما أصبحت نوادره تحوى بالضرورة نفس الموضوعات المتكررة فى النوادر العربية :

المهارة البارة ، حماقة الزائدة ، الغفلة الشديدة ، السرقات الماكرة ، المساومات الخادعة ، مشاكسة الزوجة ، الفضول والطمع ، البخل الشديد .

كما نتج عن ذلك أيضاً أن القارئ لتلك النوادر يستطيع أن يحصل على كثير من ملامح الحياة فى عصرها والحالة الاجتماعية والثقافية التى كانت سائدة إذ ذاك :

أسواق القرى والمدن - التباهى ببناء المساجد - القدرور المملوءة عسلاً - القاضى الذى يذهب الناس إليه بلا إجراءات - أولياء الله - الاعتقادات : من مثل الاعتقاد فى سليمان بن داود وسيطرته على الريح - الحج - المتسوّلون - الضيافات وما يرتبط بها من كرم وبخل - الصلاة على الموتى وغسلهم والحفر والقبر - الحمّالون - الزوجتان - تبادل الأغراض بين الجيران -

لصوص المنازل - عيادة المرضى - صيام رمضان - ولائم الأعراس -
الخروج إلى البساتين - أصناف الطعام العربى - السفر فى قوافل
- ركوب البغال - وزن العملة - الجوارى الحبشيات، ... إلخ .

-٤-

ظلت نوادير جحا تحكى ضمن أخبار الفكهين وأصحاب
النوادر فى كتب المجاميع العربية الكلاسيكية، خاصة المخصص
منها لأخبار الحمقى المغفلين وما إلى ذلك، إلى أن تظهر فى
مصر فى العصر الحديث كتيبات شعبية تباع فى الأسواق
والأحياء الشعبية بها مجموعات النوادر المنسوبة إلى جحا .

وفى تلك الطبعات، نجد أن معظم ما هو منسوب إليه هو من
النوادر العربية التى كانت تنسب إليه أصلاً فى المصادر القديمة،
ثم من المجموعة التى أضيفت إليه وكانت منسوبة لآخرين من
قبله. وزيدت على كل ذلك طبقة جديدة من النوادر نجد فى
بعض منها معالم عصرية كانتسابه للجندية واستعماله
القطار... إلخ. وفى بعض آخر يظهر السباب الجنسى والأفعال
غير المهذبة وغير ذلك من العبارات أو الحركات الغليظة
الخشنة. وتلك سمات تظهر لأول مرة، ولا ندري إذا كان ذلك
يرجع إلى أن من جمعوا هذه النوادر فى تلك الطبعات كانوا
أقرب إلى النوادر الشفاهية التى تدور عن جحا بين الناس، بينما
كان جماع النوادر الكلاسيون يضعون فى اعتبارهم أنهم
يكتبون لجمهور مهذب متفاح فأسقطوا ما لم يكن يوافقهم .

كما نجد في تلك المجموعات عدداً لا بأس به من النوادر المترجمة عن التركية والمنسوبة لنصر الدين خوجه، بل لقد وُحِدَت كثير من تلك الكتيبات الشخصيتين بأن تقول بأن نصر الدين خوجه هو المشهور بجحا أو جحا الرومى.

وقد وصل الخلط لدرجة أن أحد الناشرين المتأخرين لكتاب "أخبار الحمقى" لابن الجوزى المتوفى سنة ٥٩٧ هـ أراد أن يتعالم فزاد على فصل أخبار جحا عبارة "المعروف بنصر الدين خوجه". وهذا يثير قضية عروبة جحا ونوادره. لقد جرى جدل كثير حول ما إذا كان جحا عربياً أو تركياً. ومن يقرأ مادة "نصر الدين" بدائرة المعارف الإسلامية، سيجد تلخيصاً لكل ما أورده المستشرقون من آراء في هذا الصدد، والتي تنتهى إلى أنه قد يكون قد وجد عند الترك شخصاً باسم نصر الدين ثم أضيفت إليه نوادر جحا، التي وصلت إلى الترك عن طريق المصادر العربية مباشرة، أو من طريق غير مباشر خلال المصادر الفارسية، حتى النوادر التي ليست عربية أصلاً وإنما ترجع إلى الشعوب والثقافات القديمة الموجودة بالمنطقة، كانت الصورة العربية منها هي المصدر الذى استقى منه الترك.

وفي العصر الحديث تحول ثانية إلى العرب جزء مما استعاره الترك منهم من قبل، فترجم العرب النوادر التي نسبوها إلى جحا وبقيت تحمل معالم تركية "ما زالت آثار ذلك فى أزياء الأشخاص وحركاتهم على الأخص".

ومن كل ذلك، أضيفت طبقة جديدة أحدث إلى الطبقات التي التفت حول نواة شخصية جحا الأولية. ولكن تبقى نواردر جحا معبرة عن خصائص النادرة العربية وعن سماتها العامة. وكان جحا يستقطب إليه كل ما يستجد في الثقافة العربية من نواردر لتظل نواردره هي التكتيف الكامل لها.

—●—

يقول الدارسون بأن جحا كما وصل إلى الترك وصل إلى الشعوب الأخرى المحيطة بالمنطقة العربية. ولقد اعتبر بعض الدارسين أن شخصية "جهاان" عند المالطيين هي امتداد لشخصية جحا. وما إذا كان الأحقق الصقلي في القصص الدارج جويكا أو جويفا قد جاء أيضاً من جحا فهو سؤال مطروح، أيضاً. وبالمثل، تشيع نواردر جحا بين عامة الشعب الفارسي ويسمونه "جوحى"، ويرون أنه فارسي الأصل من أهل أصفهان واسمه الحقيقي الملا ناصر الدين، ومن بينهم من يعتقد أنه ما زال موجوداً على قيد الحياة.

كما يقولون إن الصورة التركية نفسها من نواردر نصر الدين "باسمه أو باسم آخر أو مجهولة المؤلف" أصبحت معروفة لا للرومانيين والبلغار واليونان والألبانيين واليوغسلاف فقط، بل إنها عُرِفَت أيضاً في أرمينيا وجورجيا والقوقاز وكارميا وأوكرانيا وروسيا وتركستان... إلخ.

كما بقيت نواردر جحا شعبية حتى اليوم في المناطق الأفريقية

التي احتكت بالثقافة العربية فى شرق أفريقيا وفى غربها .

-٦-

شخصية بهذه الحيوية والقدرة على الانسياب فى المنطقة الواسعة المحيطة بالعالم العربى ، واستطاعت أن تترك آثاراً حيث تجولت وحلت ، لم يكن مستغرباً أن تتبناها الشعوب العربية الحديثة من العراق شرقاً حتى مراكش غرباً ومن سوريا شمالاً إلى السودان جنوباً ، باعتبارها الشعوب التى ورثت الثقافة العربية القديمة .

وفى التراث الشفاهى الحى فى المنطقة العربية اكتسب جحا الطبقة الأخيرة من نواته . وشاعت بين الشعوب العربية الحديثة صورة له جديدة ، فيها النواة الأولى ، وفيها الطبقات الأخرى التى تتابعت عليها ، وفوق كل ذلك طبقة جديدة استحدثت ، تصوّره رجلاً ماكراً ، سريع التخلص ، يسخر من سخف الناس ازدواج معاييرهم الاجتماعية ، ويركّز هجومه على تحكّم زوجته رغم قلة عقلها . وتعذّلت وظيفة نواته فأصبحت الأولوية للنقد الاجتماعى ، فضلاً عن الترويح وإثارة المرح .

وقد يُصوّر ما أراده من توضيح بلاهة زوجته للناس النادرة التالية ، ويبدو أن الزوجة احتلت دور جحا نفسه ، الذى كان يقوم به فى النوات القديمة ، كتصوير للغفلة بعد أن صار جحا يلعب دور الماكر الساخر .

ذهب جحا إلى زوجته وأخبرها أنه مات ، ثم رحل ، فأخذت

زوجته تصيح وتبكي وتجمع الجيران يسألونها ما الخبر فقالت :
إن جحا مات . وجعل الناس يبحثون عن جثته بالمنزل فلم
يجدوها وسألوا زوجته : إن جثته ليست بالداخل . . أين مات ؟
فقالت إنه هو الذى أخبرنى بذلك .

أما كشفه لسخف الناس وقلة عقلهم فترويه النادرة التالية :
كان يأكل على جانب من الطريق . فمرّ عليه أحد معارفه . وأخذ
يبدى له استنكاره أن يجلس جحا وهو على ما هو عليه من وقار
يأكل على قارعة الطريق ، فقال جحا : وماذا فى ذلك ؟ رد الرجل
وقال : إن هذا يقلل من هيبتك أمام المارة من الناس . قال جحا :
هؤلاء ليسوا بناس إنما هم بقرة وسأثبت لك ذلك . وقام إلى
مرتفع على الطريق ، وقال : هلمنوا إلى أيها الناس أعظكم ،
وجعل يصف لهم فضائل التزام الخير وفعل الثواب ، حتى حرك
عواطف الناس . ثم ختم موعظته بقوله : إنه جاء فى الأثر أن من
ضرب لسانه فمس به أرنبة أنفه كان من أهل الجنة . فانطلق
الناس وكل منهم يمد لسانه يحاول أن يلمس به أنفه . وتوجه هو
إلى صاحبه وقال له : ألم أقل لك إنهم ليسوا بناس .

ومع هذه الصورة العربية المشتركة لجحا ونوادره ، ظهرت
صور أخرى حية فى التراث المحلى فى الأقاليم العربية المختلفة
تعكس قيم هذه المجتمعات المحلية الصغيرة وروحها الفكاهية
الخاصة .

وداخل إطار الصورة العامة ، حدثت تغييرات وتعديلات ، بل

إن اسمه نفسه خضع لتغييرات الأداء الصوتي اللهجات المحلية في كل إقليم . وهو ، عموماً ، ينطق في شرق العالم العربي "جحا" بالجيم المعطشة المضمومة ، وفي مغربه بالجيم المعطشة المكسورة ، وفي ليبيا "جحي" بالجيم المعطشة المكسورة والحاء المكسورة الممدودة ، وعند المصريين جحا بالجيم المخففة .

- ٧ -

ولعل أكثر صور التعديل والتكيف هو ما حدث لصورة جحا في مصر . لقد سواه المصريون مصرياً لحماً ودماً ، وهذا ما فعلوه مع كثير من الشخصيات العربية القديمة التي تلقفوها من مصادرها القديمة ، ثم صنعوها صنعا جديداً مضيفين إليها من قدراتهم الإبداعية .

ففي مصر ، أصبح جحا أكثر ميلاً للنقد الاجتماعي والسخرية من الأوضاع الفاسدة . وصارت أبرز سماته الذكاء الماكر ، وغداً صاحب حيل يرد الصاع صاعين حتى أصبحت تُضرب بحيله الأمثال . وكثير من أسماء نواذره التي من هذا النوع يكفي ليكون مثلاً أو قولاً مأثوراً . من ذلك مثلاً "مسمار جحا" ، "بلدك فين يا جحا؟ .. اللي فيها مراتي" ، "عد غنماتك يا جحا واحدة واقفة وواحدة نائمة" ، ... إلخ .

وبين فلاحى مصر ، تماجن جحا وصار يخدع النساء وزوجات أبيه على وجه التحديد . ويتفنن الناس في إيراد تلك الخدع . ولا ندري إذا ما كان ذلك سخرية بنظام تعدد الزوجات أم هو

تنفيس عن الرغبة فى المحارم . وقد ينسج الناس من مجموع تلك النوارد نادرة واحدة متصلة الحلقات فى سلسلة تتراكم فيها النادرة تلو الأخرى ، كأن يبدأ الراوى بنادرة تروى جحا لامرأة أبيه الأولى ثم نادرة أخرى عن خدعته للثانية ثم الثالثة ... إلخ ، إلى أن يستنفد الراوى محفوظه فى هذا الباب ، وفيها من الجنس ما يتعذر إيراده هنا .

ولكن الجانب السائر من نوارده بين الفلاحين هى التى تدور حول حيله وقدرته على أن يردّ خداع الآخرين بأقوى منه ، وخاصة التجار وأبناء المدن ، وكان الفكاهة تنبعث أساساً من القدرة على كيل الصاع صاعين إلى ابن المدينة المخداع وإيقاعه فى شر أعماله . والنادرة التالية مثال جيد لهذا النوع :

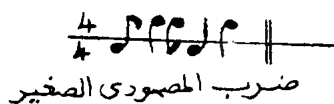
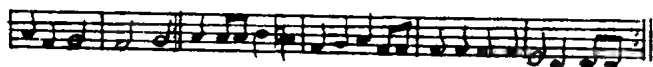
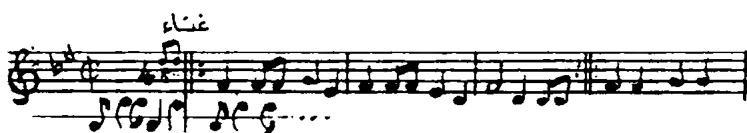
توجّه جحا إلى السوق يبيع بقرته . اتفق تجار ثلاثة على خداعه . فكان كلما توجه إلى أحدهم يسأله : بكم تباع هذه العنزة يا جحا ؟ فيحاول إيضاح أن هذه بقرة وليست عنزة . ولكنهم لجؤا فى حوارهم معه مصرّين على أنها عنزة ، ووافق أخيراً جحا على بيع البقرة لهم باعتبارها عنزة بأربعة جنيهات . ومضى جحا عازماً على أن يدبر لهم أمراً . توجه إلى مطعم المدينة واتفق مع صاحبه ، بعد أن نقده مبلغاً من المال ، على أن يأتي إليه بعد قليل ومعه ثلاثة آخرون وأن يتناولوا الطعام ، وعند الحساب سيشير جحا إلى طرطوره الذى يلبسه على رأسه . عندئذ ، يقول له صاحب المطعم " وصل الحساب " أى أن

الحساب خالص . على الإشارة والقول نفسهما اتفق مع تاجر أقمشة وصاحب محل حلوى . ثم ذهب ودعا التجار الثلاثة إلى الطعام إكراماً لهم على أنهم وفوا له البيع . وضحك التجار الثلاثة على غفلته وانتهزوا الفرصة لمزيد من استغفاله وتوجهوا معه إلى المطعم حيث نفذ ما اتفق عليه مع صاحبه ، ثم حدث الشيء نفسه مع صاحب محل الحلوى ثم مع تاجر الأقمشة . دهش التجار الثلاثة دهشة بالغة . واعتقدوا أن لطرطور جحا قيمة عالية تجعل صاحبه يأخذ كل شيء مجاناً . وهكذا أخذوا يسامون جحا على شرائه ، إلى أن وافق على بيعه بأربعمائة جنيه . وفي اليوم التالي حاولوا تجريب الطرطور فارتداه أحدهم وأكلوا وعند الحساب أشار إليه . ولكن صاحب المطعم اعتقد أنهم يتباهون عليه وضربهم علقة ساخنة ، فيرتدى التاجر الثانى الطرطور معتقداً أن الآخر لم ينجح فى استعماله جيداً ، ويتوجهون إلى محل الحلوى ويتلقون نفس العلقة من الحلوانى . ويتكرر ذلك مع تاجر الأقمشة لما يتوجهون إليه وعلى رأس الثالث الطرطور . وعندئذ ، يدركون أن جحا قد انتقم منهم انتقاماً لا ينسى .

وهكذا يسخر الريفى من ابن المدينة الذى يدعى المهارة ويضحك منتصراً عليه حتى ولو فى النوادر . وتعكس تلك النوادر باستمرار وفى كل الأحوال روحاً تتقبل الحياة ، وتعيشها معالجة متاعبها بالمرح والذكاء ، الخفيف الظل .

وعلى هذه الصورة، تكاملت نوادر جحا وأخذت شكلها
الأخير - وإن لم يكن النهائي - لتصبح الواجهة البارزة التي
تُعبّر عن النادرة العربية وتُكشّف سماتها.

ملحق التدوينات الموسيقية



« ادّلع يا عريس »
من مقام البياتي



(أغنية : وحي يا وحي ، من مقام هـ — زام)

أصيه : على ضرب وداد هـ

الح ١

الحن الأصلي

الح ٢

الحن المستحدث

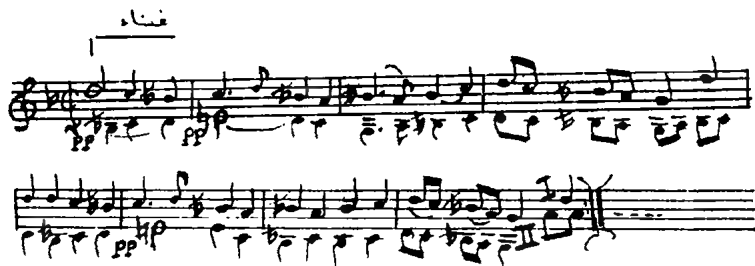
(لاحظ تقابل المقاطع المتشابهة ، ونقط الارتفاع الرئيسية في اللحنين)

الحن الأصلي

الحن المستحدث (٥)

جزء من مقطوعة " بهية "

ضرب الصمودي الصغير ، وهو أساس للضرب المستخدمة في القطوعة



لحن "عطشان يا صبايا" لعنير الوسيبي والتدوين كما جاء في مدونات
العزف وهو من مقام "بياتى".



تنويع للحن "عطشان يا صبايا" لعنير الوسيبي كما جاء في
مدونات العزف . وهو من مقام حجاز

المؤلف

- عبد الحميد محمد حوَّاس
- مستشار أبحاث الثقافة الشعبية، بمركز البحوث العربية والأفريقية.
- أستاذ منتدب بالمعهد العالى للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون - الهرم.
- المدير الأسبق لمركز دراسات الفنون الشعبية، التوفيقية - القاهرة.
- عضو لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة.
- عضو جمعية "بحوث القصّ الشعبى" الدولية.
- عضو "اتحاد الكتاب" فى مصر.
- عضو عدد من الجمعيات والهيئات الثقافية المصرية والعربية والدولية.
- انتدب مستشاراً من قبل هيئة اليونيسكو ومن هيئات أخرى عربية لتأسيس مقررات فى الثقافة الشعبية، وللتخطيط والتوجيه لإنشاء مراكز بحثية لدراساتها.

-شارك ببحوث وأوراق فى مؤتمرات علمية بالداخل
والخارج، كما نشر العديد من المقالات التى تتناول ظواهر
الثقافة الشعبية وعلاقتها بالإبداع الأدبى والفنى المعاصرين .
-شارك فى إصدار عدد من الكتب، منها ما يتعلق بدراسة
مكونات الثقافة الشعبية، ومنها ما يتعلق بأساليب العمل
الميدانى .

قائمة إصدارات مكتبة الدراسات الشعبية

(صدرت منذ الأول من شهر من ١٩٩٦)

- ١ - قصصنا الشعبي د. فؤاد حسين على
- ٢ - يا ليل يا عين يحيى حقى
- ٣ - سيد درويش محمد دواره
- ٤ - المجدوب فاروق خورشيد
- ٥ - فن الحزن كرم الأبنودى
- ٦ - المقومات الجمالية فى التعبير الشعبى د. نبيلة إبراهيم
- ٧ - إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية ج ١ د. محمد حافظ دياب
- ٨ - إبداعية الأداء فى السيرة الشعبية ج ٢ د. محمد حافظ دياب
- ٩ - أدبيات الفولكلور فى مولد السيد البدوى إبراهيم حلمى
- ١٠ - موال أدهم الشرقاوى د. يسرى العزب
- ١١ - الرقص الشعبى فى مصر سعد الخادم
- ١٢ - المغازى د. صلاح فضل

- ١٣ - بين التاريخ والفولكلور د. قاسم عبده قاسم
- ١٤ - مملكة الأقطاب والدراويش عرفه عبده على
- ١٥ - فلسفة المثل الشعبي محمد ابراهيم أبو سنة
- ١٦ - الظاهر بيبرس د. عبد الحميد يونس
- ١٧ - الحكاية الشعبية د. عبد الحميد يونس
- ١٨ - خيال الظل د. عبد الحميد يونس
- ١٩ - الأزياء الشعبية والفنون في النوبة سعد الحادد
- ٢٠ - الفن الإلهي محمد فهمي عبد اللطيف
- ٢١ - النيل في الأدب الشعبي د. نعمات أحمد فؤاد
- ٢٢ - الفولكلور في العهد القديم ج١ تأليف : جيمس فريزر
ترجمة : د. نبيلة ابراهيم
- ٢٣ - الفولكلور في العهد القديم ج٢ تأليف : جيمس فريزر
ترجمة : د. نبيلة ابراهيم
- ٢٤ - الفولكلور في العهد القديم ج٣ تأليف : جيمس فريزر
ترجمة : د. نبيلة ابراهيم
- ٢٥ - حكاية اليهود تأليف : زكريا الحجاوي
- ٢٦ - عجائب الهند تقديم يوسف الشاروني

- ٢٧ - حكاية اليهود ط ٢ زكريا الحجاوى
- ٢٨ - الحلى د. عبد الرحمن زكى
- ٢٩ - أبو زيد الهلالي محمد فهمى عبد اللطيف
- ٣٠ - السيد البدوى ودولة الدراويش محمد فهمى عبد اللطيف
- ٣١ - التاريخ والسير د. حسين فوزى النجار
- ٣٢ - خيال الظل د. ابراهيم حمادة
- ٣٣ - فرق الرقص الشعبى فى مصر عبير السيد
- ٣٤ - مباحث فى الفولكلور محمد لطفى جمعة
- ٣٥ - نجيب الريحاني عثمان العنتبلى
- ٣٦ - عالم الحكايات الشعبية فوزى العنتيل
- ٣٧ - الزخارف الشعبية على مقابر الهر محمود السطوحى
- ٣٨ - الفولكلور ما هو ؟ فوزى العنتيل
- ٣٩ - سيرة الملك سيف بن ذى يزن المجلد الأول
- ٤٠ - سيرة الملك سيف بن ذى يزن المجلد الثانى
- ٤١ - سيرة الملك سيف بن ذى يزن المجلد الثالث
- ٤٢ - سيرة الملك سيف بن ذى يزن المجلد الرابع
- ٤٣ - سيم العشق والعشاق أحمد حسين الطماوى

- ٤٤- كتابات في الفن الشعبي..... حسن سليمان
- ٤٥- الماثورات الشفاهية تأليف : يان فانسينا
ترجمة : د. أحمد مرسى
- ٤٦- بين الفولكلور والثقافة الشعبية فوزى العنتيل
- ٤٧- الشعر البدوى فى مصر- ج ١ د. صلاح الراوى
- ٤٨- الشعر البدوى فى مصر- ج ٢ د. صلاح الراوى
- ٤٩- الطفل فى التراث الشعبى د. لطفى حسين سليم
- ٥٠- تغريبة الخفاجى عامر العراقى..... باسم حمّودى
- ٥١- الفولكلور.. قضاياها وتاريخه..... تأليف : يورى سو كولوف
ترجمة : حلمى شعراوى - عبد الحميد حواس
- ٥٢- الأسطورة والإسرائيليات د. لطفى سليم
- ٥٣- البطل فى الوجدان الشعبى محمد جبريل
- ٥٤- الاحتفالات الدينية فى الواحات د. شوقى حبيب
- ٥٥- الاحتفالات الأسرية فى الواحات د. شوقى حبيب
- ٥٦- من أغانى الحياة فى الجبل الأخضر د. هانى السيسى
- ٥٧- النبوءة أو قدر البطل

- فى السيرة الشعبية العربية... د. أحمد شمس الدين الحجاجي
- ٥٨- من أساطير الخلق والزمن صفوت كمال
- ٥٩- بطولة عنترة بين سيرته وشعره د. محمد أبو الفتوح العفيفى
- ٦٠- جحا العربى وانتشاره فى العالم كاظم سعد الدين
- ٦١- الزير سالم فى التاريخ والأدب العربى د. لطفى حسين سليم
- ٦٢- على الزبيق فاروق خورشيد
- ٦٣- ملاعب على الزبيق فاروق خورشيد
- ٦٤- الشعر الشعبى العربى د. حسين نصار
- ٦٥- لعب عيال درويش الأسىوطى
- ٦٦- الأسطورة فجر الإبداع د. كارم محمود
- ٦٧- الزجل فى الأندلس د. عبد العزيز الأهوانى
- ٦٨- الأغنية الفولكلورية للمرأة المصرية عند الجعافرة محمود فضل
- ٦٩- أهازيج المهدي درويش الأسىوطى
- ٧٠- الثورات الشعبية فى مصر الإسلامية د. حسين نصار
- ٧١- الرقاق والأسطورة د. أحمد أبو زيد
- ٧٢- أصل الحياة والموت ترجمة : محمد آدم

- ٧٣- الفولكلور فى كتاب حياة الحيوان للدميرى ج١ ... د. صلاح الراوى
- ٧٤- الفولكلور فى كتاب حياة الحيوان للدميرى ج٢ ... د. صلاح الراوى
- ٧٥- ألعاب الأطفال وأغانيتها فى مصر محمد عمران
- ٧٦- فولكلور الحج محمد رجب النجار
- ٧٧- آثار البلاد وأخبار العباد ج١ زكريا بن محمد بن محمود القزوينى
- ٧٨- آثار البلاد وأخبار العباد ج٢ زكريا بن محمد بن محمود القزوينى
- ٧٩- الموشحات الأندلسية د. سليمان العطار
- ٨٠- أضواء على السيرة الشعبية فاروق خورشيد
- ٨١- الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى د. عبد الحميد يونس
- ٨٢- السمسامية بين الواقع والاسطورة تأليف: عصام ستاتى
- ٨٣- من فنون الأدب الشعبى ج١ تأليف د: محمد رجب النجار
- ٨٤- من فنون الأدب الشعبى ج٢ تأليف د: محمد رجب النجار
- ٨٥- ديوان فن الواو عبد الستار سليم
- ٨٦- الحكاية الشعبية-دراسة فى الأصول والقوانين الشكلية.. سامى عبد الوهاب بطه
- ٨٧- الشعب المصرى فى أمثاله العامية إبراهيم أحمد شعلان
- ٨٨- الشعب المصرى فى أمثاله العامية إبراهيم أحمد شعلان

- ٨٩- أغاني وألعاب شعبية للأطفال صفاء عبد المنعم
- ٩٠- فنون أندلسية فى الأدب العالمى المملوكى ج ١ د. مجدى محمد شمس الدين
- ٩١- فنون أندلسية فى الأدب العالمى المملوكى ج ٢ د. مجدى محمد شمس الدين
- ٩٢- ملائكة النيل إعداد وترجمة : فؤاد محمد عكود
- ٩٣- ميراث الأسى فارس خضر
- ٩٤- الثابت والمتغير فى الإنشاد الدينى - ج ١ د. محمد عمران
- ٩٥- الثابت والمتغير فى الإنشاد الدينى - ج ٢ د. محمد عمران
- ٩٦- الموالد د. فاروق أحمد مصطفى
- ٩٧- ٩٨- مسيرة على الزبيق ج ١ تحقيق: محمد رجب النجار
- ٩٩- ١٠٠- مسيرة على الزبيق ج ٢ تحقيق: محمد رجب النجار
- ١٠١- أغاني الأفراح (فى القاهرة الكبرى) د. محمد حسن غانم

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلي سابقاً)